ISOLA SAN GIULIO E SACRO MONTE D'ORTA

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

CR - Biblioteca - 9926

ISOLA SAN GIULIO
E SACRO MONTE D'ORTA

© 1977 by Istituto Bancario San Paolo di Torino

Ad uno dei più suggestivi angoli del Novarese è dedicato il tradizionale volume artistico del «San Paolo» di fine anno 1977.

Isola di San Giulio e Sacro Monte d'Orta: un doppio tema monografico stimolante per la ricchezza di espressioni artistiche e per il parallelo approfondimento di due momenti culturali che, pur nella loro diversità, testimoniano la continuità storica del territorio di Orta come punto di incontro tra Piemonte e Lombardia.

L'accurata scelta della documentazione, l'ampiezza delle ricerche e l'interpretazione originale di reperti di archivio — effettuate, sotto la guida del Prof. Gian Alberto Dell'Acqua, dalla Dott.ssa Marilisa Di Giovanni Madruzza e dal Dott. Giulio Melzi d'Eril — consentono di presentare un'opera in cui, al raro rigore scientifico e all'apporto conoscitivo di capolavori sinora non sufficientemente valorizzati, si accompagna il diletto di una intelligente e piacevole lettura.

Agli Autori e a tutti Coloro che hanno collaborato alla redazione di questo nuovo volume della collana d'arte del «San Paolo» giungano espressioni di riconoscente apprezzamento.

Torino, 1° settembre 1977

LUCIANO JONA
Presidente dell'Istituto Bancario
San Paolo di Torino

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

ISOLA SAN GIULIO E SACRO MONTE D'ORTA

a cura di
G. A. Dell'Acqua

testi di
M. Di Giovanni Madruzza
G. Melzi d'Eril

TORINO 1977

Nella geografia artistica d'Italia divulgata in enciclopedie, manuali e guide Orta si distingue soprattutto per l'antica basilica di San Giulio e per il Sacro Monte, l'una e l'altro diversamente attestanti una comune gravitazione culturale verso i maggiori centri lombardi. Nei primi due secoli dopo il Mille il territorio del Cusio, come del resto tutto il Novarese, rientra coi suoi monumenti architettonici, tra cui spicca appunto il San Giulio, nella vasta area del romanico di Lombardia; in un secondo tempo il complesso sorto a partire dal 1590 delle venti cappelle francescane, pur avendo un incontestabile precedente nel «gran teatro montano» di Varallo, si configura come autentica espressione del clima di severa religiosità controriformistica impersonata a Milano in Carlo Borromeo, ed è significativo che per realizzare l'opera si sia fatto frequente appello ad artisti «milanesi» attivi sotto l'altro Borromeo successore di Carlo, il cardinal Federigo. Quel che avvenne in entrambi i casi non fu tuttavia un semplice trapianto in ambito provinciale di idee artistiche maturate altrove ma piuttosto l'attuarsi di un rapporto dialettico tra impulsi esterni, devozionali o figurativi, e una concreta realtà ambientale e sociale, capace di dar luogo a soluzioni specificamente caratterizzate. Basti accennare, per un aspetto, come l'ambientazione naturale, rispettivamente nell'isoletta di San Giulio e sul colle alle spalle della cittadina, abbia concorso in considerevole misura ad individuare sia la basilica medioevale sia il santuario dei padri cappuccini; e come, per un altro verso, entrambe le imprese abbiano tratto origine da una stessa comunità, quella della Riviera ortese, per secoli unificata politicamente in uno staterello dotato di proprie autonomie e legato al vescovo di Novara.

Avendo presente tale continuità di vita associata e di tradizione culturale, è parso opportuno assumere a tema esclusivo di questo volume i due esemplari momenti ora indicati, fornendone una estesa illustrazione storico-critica aggiornata agli studi più recenti e frutto in buona parte di ricerche di prima mano. Si è così consapevolmente rinunciato, tenendo anche conto della necessità di un'esauriente documentazione fotografica, a trattare del centro vero e proprio di Orta, «villa quae dicitur Horta», come si legge in una sua antica patente di nobiltà, il diploma emesso nel 962 dall'imperatore sassone Ottone.

In mancanza di un più ampio discorso, sembra almeno giusto ricordare che il borgo offre di per sé ai visitatori più di un motivo di interesse, non solo per i monumenti di maggior

rilievo — come il palazzo municipale e la chiesa dell'Assunta — ma anche per l'intero tessuto urbanistico e le testimonianze di edilizia cosiddetta minore. Come ha scritto Mario Bonfantini nel suo bel *Ritratto del Novarese*, Orta, da mercato antichissimo del territorio del lago «è andata man mano trasformandosi in una queta città di giuristi, artisti, officiali, geniali artigiani, prelati; di palazzetti patrizi e di solide casate borghesi in un tono di rustica signorilità che riassume tutta la vita del Cusio». Ne danno conferma le non poche case d'impronta barocca, tra Sei e Settecento, spesso abbellite da saggi della più pregiata specialità artigianale del luogo, i ferri battuti, di cui si conservano numerosi esempi in ringhiere di balconi, roste, cancellate come quelle, assai note, del cimitero e dell'ossario attiguo. Di un'altra caratteristica degli abitanti del borgo e dei colli vicini, per tradizione attaccati alla terra e alle loro piccole proprietà ma pronti anche ad andar per il mondo, sono curioso documento le reminiscenze di architettura iberica nell'antica casa di una famiglia emigrata in Spagna, mentre una fase più recente della storia di Orta — da sia pur minuscola capitale divenuta località di riposo cara alla ricca borghesia piemontese e lombarda — trova espressione nelle ville neoclassiche e ottocentesche, non senza episodi floreali o esotizzanti. Nel cuore di Orta le vie strette tra pareti di vecchie case e cinte di giardini trovano sbocco nella piazza dell'Imbarcadero, in vista dell'isola; accanto è il palazzo municipale, eretto nel 1582, pochi anni prima che si ponesse mano alle cappelle del Sacro Monte. Già centro della vita politica e amministrativa della Riviera, esso si presenta come una sorta di piccolo broletto fuor d'epoca, che nel portico a terreno riprende un tema largamente diffuso nell'edilizia della zona, mentre la scala esterna sul prospetto decorato di stemmi in affresco allude alla sua funzione pubblica di luogo di convegno dei deputati generali. Poco distante la parrocchiale dell'Assunta, di impianto romanico ma trasformata nel Settecento, riassume in sé un altro polo dell'antica vita cittadina, ricollegandosi al Sacro Monte per la presenza di opere pittoriche del Seicento lombardo.

Di fronte a Orta è l'isola, nido nella leggenda di rettili mostruosi prima che San Giulio vi approdasse, camminando sul proprio mantello steso a modo di zattera sulle acque del lago. Sede di una prima basilica protocristiana di cui non restano tracce, poi presa e fortificata dai longobardi, restituita da Carlo Magno e quindi definitivamente da Ottone all'episcopato novarese, l'isola di San Giulio fu per secoli il centro religioso di tutta la Ri-

viera, secondo vicende che si intrecciano strettamente a quelle della vicina città di Novara, come hanno mostrato gli studiosi di storia locale e in particolare Francesco Cognasso.

Una più completa ricostruzione di tali vicende è stata effettuata sulla scorta dei superstiti documenti d'archivio da Marilisa Di Giovanni Madruzza, come premessa allo studio della basilica medioevale: argomento non facile, per i molti problemi connessi e le disparità di opinioni dei precedenti studiosi. Nel prendere posizione rispetto ad esse, l'Autrice si è opportunamente giovata così di un attento esame analitico delle antiche strutture murarie come di numerosi confronti con monumenti coevi. Al centro della trattazione si colloca ovviamente il pulpito famoso, che per l'araldica fermezza d'intaglio, l'enigmatica suggestione del contenuto iconografico, la singolarità della materia — il marmo nero di Oira — e il quasi perfetto stato di conservazione è a buon diritto da considerare tra i pezzi più affascinanti di tutta la scultura romanica; un *unicum* in certo senso, come il fonte battesimale di Chiavenna, ma con ben diversi caratteri formali, qui persuasivamente ricondotti a una sfera di scambi e di reciproci rapporti tra la Lombardia e la Germania renana.

Se il pulpito conserva intatto il suo potere di evocazione, reso più intenso e misterioso dalla vicina, avvolgente presenza delle acque del Cusio, altrettanto non può dirsi della basilica nel suo assieme, alquanto oppressa dal Seminario ottocentesco e dal Palazzo vescovile, inoltre largamente trasformata nell'interno a più riprese anche con l'aggiunta di dipinti in parte finora mal noti. In sé considerati, questi ultimi attestano una interessante varietà di scelte, dapprima verso la cerchia di Gaudenzio Ferrari, poi in direzione di maestri lombardi come il Figino e Francesco del Cairo, senza trascurare però i pittori del luogo — Filippo Monti, Giorgio Bonola, lo Zanatta, il settecentesco Cantalupi — alcuni dei quali furono chiamati ad operare per il Sacro Monte. Si attuava così tra la basilica di San Giulio e il colle dei cappuccini quella continuità di interventi artistici, a livello locale, che in senso più profondo era stata segnata fin dall'inizio, allorché la processione inaugurale aveva preso avvìo verso il monte dall'isola e dall'antica chiesa matrice.

Tra Piemonte e Lombardia, a parte il grande prototipo varallese, il Sacro Monte di Orta si distacca per vari motivi da quelli di Varese e di Crea; anzitutto per il felicissimo rapporto con il paesaggio, che fu ben presente all'inglese Samuel Butler, precoce moderno estimatore dei nostri santuari montani.

Come egli scrisse una volta, « pare che gli italiani non possano guardare un luogo elevato senza desiderare di metterci qualche cosa in cima »; nel caso di Orta, sul promontorio a specchio del lago, questa inclinazione si risolse a suo parere in un esito di rara bellezza. Altra rilevante caratteristica delle cappelle di Orta è poi la tematica francescana, che le distacca dalla rievocazione varallese dei luoghi della Passione a Gerusalemme come dalla celebrazione dei Misteri del Rosario attuata a Crea e a Varese.

Sono, questi, motivi ben noti, che però nello studio di Giulio Melzi d'Eril prendono uno spicco del tutto nuovo, grazie ad un'ampia e rigorosa esplorazione dell'intero materiale documentario disponibile sul Sacro Monte. Come egli qui dimostra, non si trattò infatti di una generica assunzione dei soggetti della vita e della leggenda del Santo di Assisi, ma bensì di una loro interpretazione aderente — almeno nella prima e decisiva fase di lavori fino al 1620 circa — ai principi rigoristici tridentini in materia di arte sacra, pur nella consapevole ricerca di un rasserenante rapporto con la natura. Non per nulla l'impresa fu sorretta, dopo la precoce scomparsa del suo vero promotore, l'abate Amico Canobio, dal vescovo di Novara Carlo Bascapè, fedele interprete della linea pastorale di Carlo Borromeo, mentre coordinatore e direttore dei lavori fu per lunghi anni il padre cappuccino Cleto da Castelletto allievo del Tibaldi, ossia dell'architetto di fiducia dello stesso Borromeo. Può esser curioso notare come gli intenti austeramente e pacatamente catechistici dell'intera opera, qui posti in grande evidenza, fossero sfuggiti a uno scrittore di fine Ottocento, Raffaele Barbiera, che avendo forse in mente le agitazioni e i tumulti di piazza del suo tempo era giunto a scorgere nel San Francesco delle cappelle di Orta un interprete violento del Vangelo in grado di « sfidare un esercito di dragoni del re », e addirittura aveva veduto le ali degli angeli tagliar l'aria come « mannaie di socialisti in azione ».

Nelle pagine di questo volume la crescita del Sacro Monte è seguita momento per momento, avendo in vista tanto i rapporti coi committenti delle singole cappelle, e quindi con il tessuto sociale degli ortesi rimasti in patria o emigrati altrove, quanto i principi direttivi e i risultati conseguiti sul piano formale e semantico nelle architetture, nelle statue, negli affreschi. Particolare rilievo viene ad assumere nel quadro d'assieme la figura dell'architetto padre Cleto, di cultura composita e pronto a passare da un ricupero quasi letterario del classicismo bramantesco a spunti tratti dall'Alessi e dal Tibaldi, interpretati

con quel tanto di teatralità che il cappuccino aveva avuto modo di assimilare nelle sue visite a Varallo. Ma di grande interesse riesce anche il discorso sugli scultori, capeggiati da quel Cristoforo Prestinari che bandito dalla Fabbrica del Duomo milanese lavorò a lungo ad Orta in uno spirito di semplicità e naturalezza ben intonato al primo rigorismo tridentino. Più innanzi compare Dionigi Bussola, del quale Giovanni Testori nel suo *Elogio dell'arte novarese* ha rivendicato le doti di acuto ritrattista e regista avanti lettera, capace di fermare, nell'ultima cappella della canonizzazione del Santo, una «gran scena di vita umana religiosa e sociale», riassuntiva del secolo e della sua gente; più tardi ancora è la volta del Beretta, anch'egli della schiera di scultori del Duomo milanese. L'integrazione tra immagini dipinte e scolpite che Gaudenzio aveva per primo proposta a Varallo, per coinvolgere illusionisticamente e drammaticamente lo spettatore, rendeva necessario anche per Orta il ricorso a pittori di grido. Tali furono il Morazzone, che negli affreschi della decima cappella seppe, a gara col Prestinari, placare il suo estroso vigore in efficace semplicità narrativa; i Fiammenghini; il Nuvolone. Non intervenne invece a Orta come negli altri Sacri Monti il gran novarese Cerano che forse, come ha suggerito lo stesso Testori, volle compensare tale sua assenza con la memorabile invenzione del colossale *San Carlo* di Arona. Ripensando tuttavia alla pala ceranesca del *Voto dei francescani*, eseguita proprio all'inizio del Seicento e purtroppo perduta, nonché alle superstiti tavolette milanesi della predella non si può non rilevarne la congenialità con la prima ispirazione francescana e «riformata» del Sacro Monte, rammaricando l'eccezionale contributo che il maestro avrebbe potuto arrecarvi.

Sempre a Orta, esauritosi lo slancio iniziale, al racconto diretto subentra già nel corso del Seicento un tono diverso, incline alla rappresentazione allegorica: quanto al secolo successivo, non molto ha da aggiungere a quanto era già stato compiuto. Non mancano però, nemmeno in questa fase, interventi di artisti locali, come il Cantalupi, accanto ai forestieri; e sono presenze che al di là del loro significato intrinseco, spesso modesto, valgono a ribadire una continuità di cultura radicata nella vita quotidiana degli abitanti del luogo. Piace ravvisarne un simbolo, tornando per un momento alle remote leggende sorte attorno all'isola, nel drago processionale che si conserva nella sagrestia della basilica di San Giulio e che sino a pochi decenni fa ancora adempiva la sua antica, popolare funzione.

GIAN ALBERTO DELL'ACQUA

M. Di Giovanni Madruzza

ISOLA SAN GIULIO

Nella pagina precedente: una veduta aerea del lago d'Orta.

Affrontare un tema monografico imperniato su un monumento noto solo in parte, non può prescindere da un inquadramento ambientale che attraverso la conoscenza della fisionomia e della dinamica territoriale meglio ne precisi le incidenze che questo ha avuto sulla sua evoluzione storica. Il paesaggio naturale del lago d'Orta, l'antico Cusio, è tra i più suggestivi grazie al rapporto armonioso creato dalle sue rive verdissime lentamente discendenti al lago e le colline dai dorsali non eccessivamente elevati, dolci e degradanti in valli aperte, comunicanti tra loro e, per conseguenza facili ricetti ad influssi esterni.

La sua posizione, grazie alla quale oggi risulta meno compromesso dagli interventi più o meno prepotenti dell'uomo, l'aveva nel passato reso un centro importante situato lungo il percorso della via Francisca, antica strada che collegava nel Medioevo la Francia all'Italia settentrionale attraverso il Sempione, percorsa da infinite torme di pellegrini diretti al centro della penisola o a Venezia per prendere la via dell'Oriente.

Verso sud il lago si trova sulle vie di comunicazione che attraverso la Val di Susa, il Monginevro, il Moncenisio, la Val d'Aosta, il Grande e il Piccolo San Bernardo, collegavano la Francia e la Germania della zona renana all'Italia.[1]

L'isola di San Giulio si inserisce in questo paesaggio costituendone, naturalmente e storicamente, il centro, il nucleo gravitazionale dell'Intera Riviera, anche se in essa è sempre mancato sia un importante centro monastico che si costituisse come «faro di cultura» per le genti intorno, sia una comunità sociale variamente articolata che si evolvesse nei tempi in modo dialettico.

Alla scelta dell'isola di San Giulio e della sua basilica va affidata una particolare validità riassuntiva e tipologica del patrimonio artistico del Novarese che proprio per certe situazioni storiche risulta frammentario e legato strettamente al più vasto e conosciuto romanico lombardo.

Sull'isola e sulla basilica sono state intessute molte leggende che rendono difficile per lo studioso sfrondare quanto fa parte del patrimonio di tradizioni locali che tramandandosi di padre in figlio vengono ad essere «altro» dall'origine, per arrivare ad una conoscenza del monumento e della sua storia.

L'isola «che s'incontra dopo tre miglia di traversata..., uno scoglio elevato nel mezzo, della circonferenza circa di mezzo miglio...»[2] doveva essere un luogo isolato, infestato da varie specie di animali selvatici e in particolare da serpenti «nido di serpi e cavacciolo di draghi» fino a quando, circa nel 350, Giulio, che la tradizione ecclesiastica locale considera, insieme con il fratello Giuliano, l'evangelizzatore della gente del lago e di tutta la zona intorno, si fermò per portare a compimento il voto fatto di diffondere la parola di Cristo nel mondo e di fondare luoghi di culto.[2]

Una «Vita manoscritta»[3] narra la storia dei due fratelli, Giuliano diacono e Giulio prete, provenienti dalla Grecia, da Egina precisamente,[4] che, fuggiti in seguito a persecuzioni, si erano rifugiati presso l'imperatore Teodosio; a lui, per riconoscenza, promisero di evangelizzare i popoli, diffondendo la parola di Cristo attraverso la fondazione di luoghi di culto; si parla pertanto, nel manoscritto, di cento chiese, enfatizzando naturalmente l'azione dei due fratelli; queste sarebbero costruite in varie località non precisate fino all'arrivo nella zona di Orta.

Mentre con l'aiuto della popolazione si stava costruendo la novantanovesima in una località vicina, Gozzano, Giulio si spinse fino al lago e vista l'isola disabitata decise di completare lì la sua opera e il voto fatto con la centesima costruzione: «Prospiciens vidit a longe insula(m) non adeo magna(m) in qua nullus homo inhabitans erat» «... beatissimus vir do(m)ini Julius coepit in eadem insula in duodeci(m) apostolorum honore basilicam dedicare...».

Circa la datazione di questo manoscritto[5] è aperta una polemica: per alcuni è opera del VII secolo, per altri dell'XI, per altri ancora è frutto di una «collatio» tra varie redazioni di epoche diverse: Bognetti, basandosi sulla frase «venerunt ad insulam modicam qua est in lacu, quae subiacet civitati qui dicitur Stationa» (Stationa è l'antica località di Angera) afferma che «il nome di civitas dato alla giudicaria stazzonese mi confermerebbe la datazione della leggenda al VII secolo, cioè all'età missionaria presso i Longobardi».[6] Gli conferma tale datazione la testimonianza di Paolo Diacono, storico dei longobardi, che attingendo ad una fonte del VII secolo, parla dell'uccisione di Mimulfo, «dux de insula sancti

Juliani» confondendo il nome dei due fratelli, ma dimostrando che esisteva già tale denominazione.[7]

Il vescovo Carlo Bascapè[8] considera invece la leggenda scritta nella seconda metà del secolo XI e così pure recentemente la Rossetti.[9]

Entrambi giungono a tale conclusione basandosi sulla profezia pronunciata da San Giulio contenuta nel manoscritto, del martirio subito dal Santo Vescovo patarino Arialdo, avvenuto nell'XI secolo ed evidentemente conosciuto dagli estensori del testo che, nella redazione nota, non può quindi essere anteriore alla seconda metà dell'XI secolo. Ultimamente la stessa «Vita» è stata analizzata, nella redazione che si conserva all'Archivio Capitolare di Intra, dagli studiosi Frigerio e Pisoni: il manoscritto è da loro ritenuto senz'altro posteriore al 1066, ma contiene brani che si fanno risalire al VI secolo: «mostra tuttavia con maggiore evidenza il suo carattere di interpolazione...».[10]

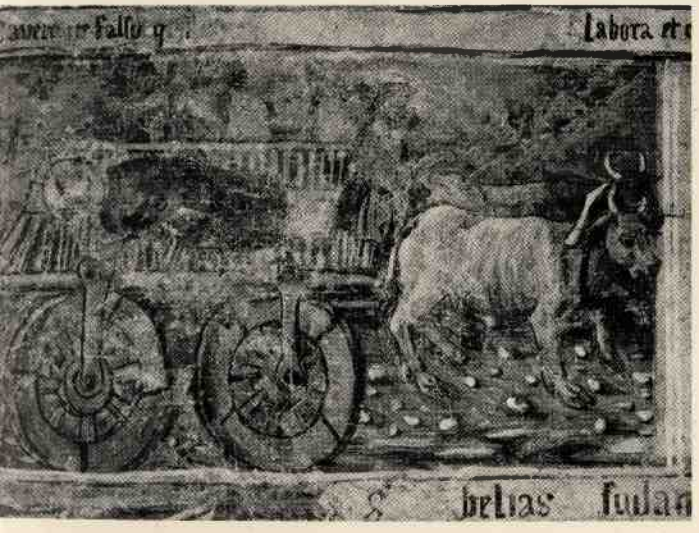
Di questa prima chiesa, costruita da San Giulio in onore dei dodici apostoli, non rimane oggi assolutamente nessuna traccia, tanto da far ritenere che l'opera del Santo si fosse limitata alle sole fondamenta, e che invece la vera costruzione si debba ai Vescovi di Novara Vittore e Onorato; i quali l'avrebbero innalzata tra il 488 e il 489, dedicandola a San Giulio «la cui dignità ecclesiastica e temporale era destinata ad affermarsi così largamente, talvolta addirittura in rivalità con la sede episcopale».[11]

L'isola divenne più tardi fortificazione longobarda: «His diebus Agilulfus rex occidit Mimulfum ducem de insula Sancti Julii, eo quod superiori tempore Francorum ducibus tradidisset».[12] Bognetti considera infatti l'isola un ottimo luogo di rifugio e fortificazione, come già dovevano essere Lecco e l'isola Comacina, anche se non la si può considerare il centro del ducato [13] proprio per le sue caratteristiche e per la sua limitata estensione.

Nella pagina precedente: l'isola di San Giulio e sullo sfondo il Sacro Monte.

Di fianco: rilievo marmoreo raffigurante San Giulio di fronte all'isola popolata di mostri e serpenti.

Qui sotto: i miracoli di San Giulio; particolari di un affresco della fine del XV secolo, nella navata minore di sinistra.



Nella pagina precedente: un suggestivo angolo dell'isola.

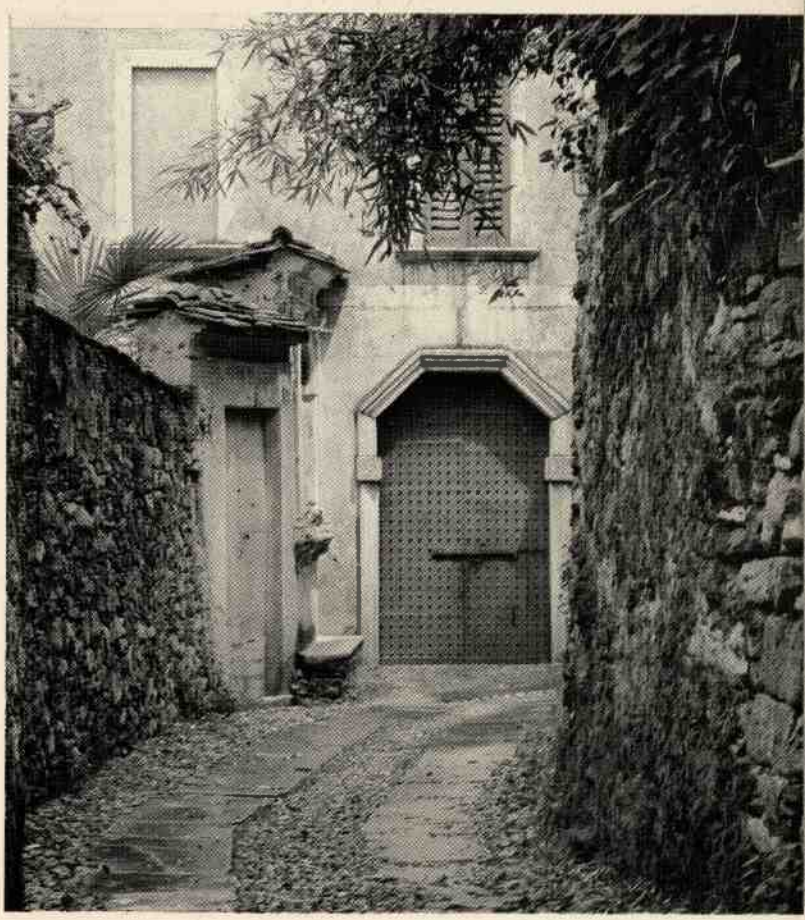
Qui accanto: un affresco votivo dipinto su una antica casa dell'isola.

Con la sconfitta dei longobardi, l'isola viene restituita da Carlomagno e dai suoi eredi al Vescovo novarese, che ne regola la vita, sia religiosa o civile, con speciali Statuti. Viene di nuovo sottratta al vescovado novarese da Berengario, re d'Italia,[14] per essere definitivamente restituita alla chiesa e ai canonici dall'imperatore Ottone nel 962, con la donazione delle due corti di Barazzola e Agredade (oggi Agrate).[15]

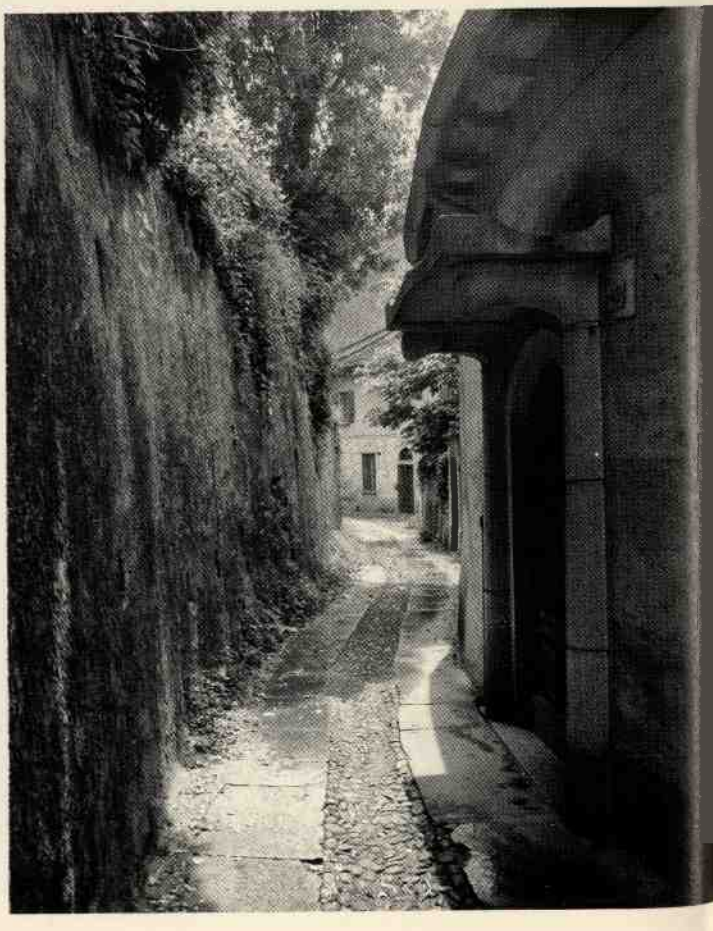
Da questo momento la storia della chiesa di San Giulio è legata agli Statuti Canonicali ed è possibile seguirla attraverso pergamene che si trovano, la maggior parte pubblicate e alcune finora inedite, nell'Archivio di Stato di Novara, in quello Capitolare della stessa città e nell'Archivio dell'isola.

Da un diploma conservato nell'Archivio dell'isola, che reca la data 800, è possibile stabilire che il Collegio dei canonici a quell'epoca esisteva già: si può quindi parlare di una organizzazione pievana che comporta la forma collegiale del sacerdozio, l'ordinamento capitolare del suo potere e della sua struttura, la presenza del battistero e quindi l'estensione di tale funzione per tutta la zona dipendente dalla pieve e infine la forma «condominiale dei beni». Dice il Bascapè: «Questo Collegio di S. Giulio, come anche quello di San Giuliano, sembrano in origine istituiti per i sacramenti e per la cura delle anime dei paesi all'intorno, perocché questi pagano la decima ai canonici assegnando per ciò una certa parte del territorio: eranvi quindi delle cappelle sparse per il paese ove recavansi i canonici onde convenientemente attendere alla cura delle anime essendovi però il battistero comune nell'isola».[16] Nel 1026 i sacerdoti erano già sedici, dodici canonici e quattro accoliti. Qualche anno dopo sono denominati «ordinari» come quelli della cattedrale di Novara [17] cioè «regulares», legati alla chiesa di San Giulio con specifiche cariche.

In una pergamena del 1231 Oldeberto, vescovo di Novara stabilisce che nella chiesa vi siano sempre quattro canonici residenti.[18] La consistenza del collegio varia fino al numero esorbitante di ventidue alla fine del XVI secolo: proprio in questo periodo, non esistendo la possibilità di concelebrare la messa, vengono costruiti ventidue altari, uno per ogni sacerdote; disposti in ogni punto della chiesa, dall'antisagrestia ai matronei alle navate: un decreto del Vescovo Bascapè, susseguente la sua visita pastorale del 1593, li elimina perché deturpanti la bellezza della chiesa.[19]



In questa pagina e nella pagina seguente: palazzi, giardini e antiche case si affacciano sulla breve strada che percorre l'isola.



I canonici non avevano, almeno fino al 1578, l'obbligo di risiedere nell'isola, anzi a questo proposito doveva esistere una certa libertà che sfociava nel disordine: nonostante esistessero fin dal X secolo statuti ben precisi che regolavano la loro vita, e che vennero poi coordinati nel 1454 sotto il Vescovato di Bartolomeo Viscardi. La più alta carica era il «Prepositus» capo di tutto il capitolo: «nelle processioni ha il luogo più eminente, quando c'è il Vescovo gli sta accanto e veste il piviale; egli possiede due prebende. Nel coro ha un proprio stallo al centro».[20] Altro personaggio importante era il cantore, che aveva il compito di iniziare i salmi e gli inni in coro. In molti documenti si trovano importanti lasciti, fra i quali guanti intessuti d'oro, eleganti bastoni intagliati con manico in avorio, abiti preziosi, per colui che ricopre tale funzione.[21]

Con un decreto di Pomponio Cotta, Vescovo di Novara, del 4 ottobre 1578, si ordina ai reverendi Canonici di risiedere nell'isola e nelle case canonicali loro assegnate; [22] coloro che non le abiteranno saranno ritenuti assenti; per maggiore chiarezza viene aggiunto: le case si intendano situate nell'isola e non in Orta![23] A scanso di equivoci!

Le case per i canonici dovevano anch'esse rispettare nella costruzione regole ben precise: dovevano essere composte da due camere da letto con loggia e solarium, da un luogo per riporre la legna e da un piccolo orto con una vigna; al piano inferiore un breve corridoio con una sala e un camino, una piccola camera e la cucina: ognuna di queste case era dedicata ad un santo; i canonici, inoltre, avevano una biblioteca in comune.[24] Essi si mantenevano e mantenevano la pieve con le prebende e con il godimento delle decime che erano legate ai singoli altari, versate dai territori dipendenti dalla pieve.[25]

Inoltre la chiesa era meta di numerosi pellegrinaggi, e ogni pellegrino aveva l'obbligo di versare un obolo che veniva equamente diviso fra i vari canonici che avevano celebrato le messe e dalla metà del XVI secolo anche all'organista a cui spettavano venti soldi. «La chiesa di San Giulio ha la fama di liberare gli indemoniati che vengono portati davanti ai canonici, i quali non devono richiedere un'elemosina, ma se qualcuno la lascia per una messa privata ciò è lecito. Se lascia oggetti preziosi (anelli, gemme, vestiti, ecc.) questi possono essere accettati e posti in sagrestia». Durante queste cerimonie il canonico con il diacono e il suddiacono siedono «a cornu epistola» su un sedile di legno di noce, di fronte alla mensa sacra.[26] Secondo l'uso canonicale, venivano sepolti in una tomba comune, seduti, rivestiti con i loro abiti e paramenti liturgici: le loro tombe sono state portate alla luce recentemente, ritrovate sotto il pavimento all'interno della chiesa, vicino al presbiterio.

Fin dalla metà del IX secolo un laico, investito ufficialmente dal Vescovo o dal capitolo della cattedrale di Novara divideva il potere con l'arciprete di San Giulio, ma tale potere nominalmente restava al Vescovo. I vari sovrani che si succedettero nel governo del territorio novarese confermarono tutti la giurisdizione del Vescovo sull'isola e sulla Riviera: Gian Galeazzo Visconti nel 1390; Filippo Maria Visconti nel 1428, Ludovico XII e

Francesco I nel 1516, Carlo V nel 1529 e da allora tutti i re di Spagna.

Nella seconda metà del XVI secolo, il 3 gennaio 1581, sull'isola, per volere del Vescovo, venne istituito il seminario per l'istruzione di chierici che dovevano poi servire sia la collegiata che le altre chiese della diocesi.[27]

Nel 1736 il territorio divenne possedimento della casa Savoia; nel 1767 si firmò un trattato, approvato da Clemente XII, tra Carlo Emanuele III e il Vescovo di Novara Balbis-Bertone,[28] in cui si conferma il pieno potere al Vescovo. Nel 1805, sotto Napoleone, vengono soppresse le corporazioni religiose e i Capitoli collegiate (proprio in questa occasione molti documenti che erano conservati in San Giulio sparirono); [29] alla caduta di Napoleone la chiesa passa di nuovo ai Savoia, ma i Vescovi della Convenzione del 1814, firmata dal Vicario capitolare Zucchi, e approvata dal Papa Pio VII, stabiliscono che il Vescovo di Novara pur conservando il titolo di Principe di S. Giulio e di Orta, rinuncia ai diritti feudali e giurisdizionali sulle terre legate a tale diocesi.

In questo stesso anno un incendio distrugge tutto l'archivio dell'isola, recando un grave danno allo studioso che voglia ricostruire le fasi più antiche della chiesa. L'isola viene scelta come sede del nuovo Grande Seminario Vescovile, costruito alla metà del XIX secolo sul piccolo colle, causa della distruzione del vecchio rudere descritto dal Cotta come la primitiva basilica.

La storia dell'isola e della chiesa, contrariamente a quanto accadde per molti altri luoghi isolati e lontani dai grandi centri, non subisce soluzioni di continuità dall'Alto Medioevo fino ai nostri giorni, grazie al richiamo religioso che la figura leggendaria di San Giulio esercita sui pellegrini e al fascino del luogo, di questa piccola isola con le antiche case addossate una all'altra, con l'unica strada che la percorre tutta in pochi metri.

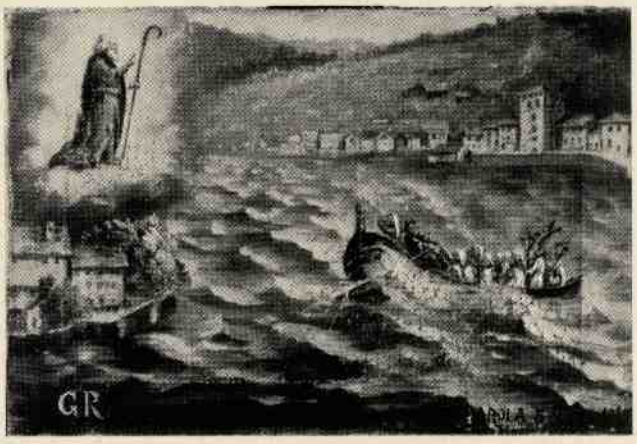
Una visione d'insieme della basilica dominata dalla mole massiccia del Seminario e in parte nascosta dal Palazzo dei Vescovi risulta difficile e coglierne le caratteristiche è possibile solo con una lettura completa, attenta e precisa, delle parti che la compongono, costretta com'è dal limitato spazio in cui sorge in volumi che si compenetrano. Arrivando dal lago si scorge solamente il campanile e il tiburio, appena sbarcati una scalinata coperta impedisce di vedere il fianco, il giro intorno ad essa con la piccola strada che la costeggia, stretta tra le case, permette solo una parziale visione.

La sua costruzione avvenne nel suo insieme, in un'unica epoca, ma periodicamente i vari vescovi, sotto la cui giurisdizione si trovò, apportarono modifiche più o meno percettibili che ne fanno un complesso vivo con testimonianze artistiche di diverse epoche, ma proprio per questo nel suo insieme poco omogeneo.

La chiesa, fin dal X secolo metropolitana di tutta la Riviera, è stata fin dai più lontani tempi meta di pellegrinaggi «... alla chiesa di San Giulio convergono ogni anno molte popolazioni per voto loro o di loro maggiori o solo per loro devozione verso San Giulio. Vengono all'isola in ordine di processione a croce alzata accompagnati dal loro Parroco; assistono ivi alla messa, offrono denari, cera, grani, ciascheduno secondo la loro ob-

Nella pagina precedente: il complesso della basilica e degli edifici canonicali visti dal lago.

Qui sotto: tre ex voto su tavola conservati nella sagrestia della basilica, testimonianze popolari di miracolosi interventi del santo.



Nella pagina precedente: la basilica vista dal piazzale, oggi riservato alla clausura.

In questa pagina, in alto: particolare della facciata con la finestra aperta nel XVII secolo; in basso la lapide indica il sepolcro comune degli uomini nel piazzale antistante la basilica.

bligazione o volontà in comune o particolarmente».[30]

Come abbiamo già detto la tradizione la vuole fondata da San Giulio, ma di questa antichissima prima basilica eretta dal Santo in onore e memoria dei Dodici Apostoli non rimane alcuna traccia. Il Cotta dopo aver descritto la chiesa attuale dice: «Al Castello è congiunto un torrione fondato su la più alta estremità del rocco. Egli è la figura di circolo ottangolare, alto braccia 30, di circonferenza 60 e 15 di diametro interiore e le pareti sono larghe quasi 2. Questa fu la prima chiesa che in quest'isola il Santo piantasse, del che vi si riconoscono evidentemente le vestigia; perché nel mezzo della circonferenza (cioè nel centro) a piano terra in proporzionata distanza e simetria regolare sorgano 4 colonne o pilastri quadri, alti braccia quattro composti di minuto materiale, sostenuti da piedistalli e coronati da capitelli che sono assai rozzi; sopra di loro si fondano quattro archi tondi e sopra di questi s'innalza una tribuna ottangolare e al pie' di ogni ottavo di essa apresi un picciol nicchio. Su de' medesimi pilastri e su le pareti circonferenti del torrione è fondato un portico in giro».[31]

Oggi la chiesa, perfettamente orientata secondo l'asse ovest-est in regola con le norme liturgiche che in tutto il chiesa importante con un collegio di canonici legati alla chiesa e al Vescovo di Novara, ma mancano testimonianze concrete dell'edificio.

Nella prima metà dell'XI secolo fu costruita l'attuale chiesa essendo stata distrutta in parte la precedente costruzione come è opinione di alcuni studiosi, mentre l'analisi più accurata delle strutture e della muratura, fa ritenere che la distruzione dell'antico edificio fosse completa in coseguenza degli assedi subiti nel corso del X secolo.

I problemi che essa pone sono ben presentati e sintetizzati dal Mallè: «La basilica di San Giulio d'Orta a matronei e facciata con due torri scalari è problema discusso per la datazione spostata dalla metà del secolo IX all'XI ed oltre coinvolgendo la questione di unitarietà o della precedenza dell'abside centrale preromanica seguita dal transetto e dalla prima parte della nave centrale sostituente già altra originaria; infine dalle laterali e dal prolungamento della mediana. Del pari discussa la copertura fosse in origine non a volta nella mediana. La cupola ottagonale elegantissima e leggera con otto trifore a colonnine di marmo e archi in laterizio romano di recupero fu deturpata assai».[32]

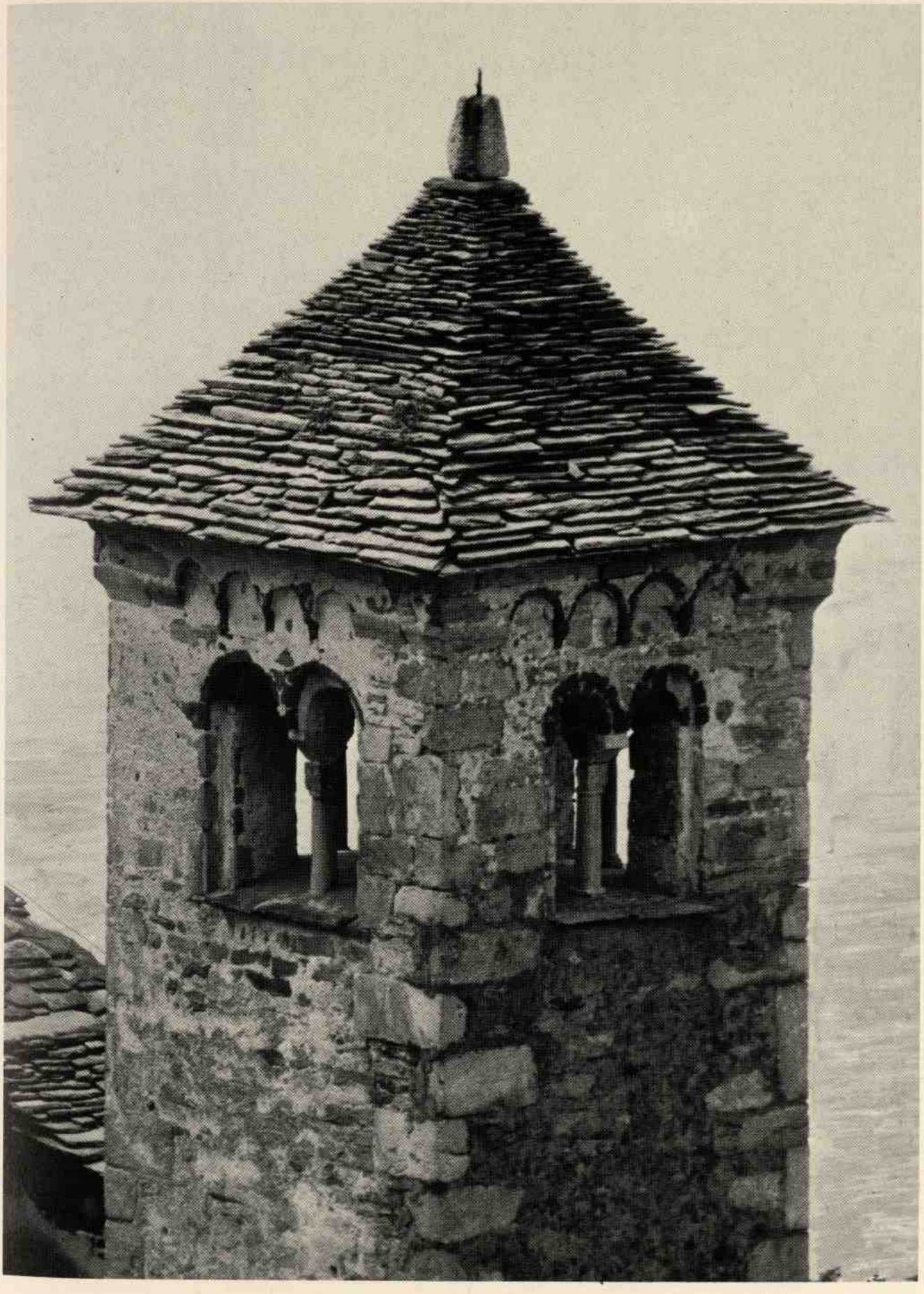
Oggi la chiesa, perfettamente orientata secondo l'asse ovest-est in regola con le norme liturgiche, che in tutto il territorio novarese trovano generale rispondenza, si presenta come una costruzione a tre navate, con transetto sporgente, tre absidi terminali, la maggiore al centro e due più piccole ai lati, i matronei, la copertura a volta e la cupola impostata su un tamburo ottagonale retto da quattro alti pennacchi all'incrocio dei bracci. La facciata dà sul piazzale prospiciente il lago: qui una croce di pietra posta al centro segna il luogo destinato a sepoltura e due lapidi a terra indicano il sepolcro degli uomini e quello delle donne, divisi per volontà espressa del Vescovo Cesare Speciano durante la sua visita pastorale effettuata nel 1591.[33]

La facciata è tripartita: la parte centrale termina a cuspide ribassata delimitata da una cornice ad archetti di cotto e due grossi contrafforti dalla muratura disposta in modo regolare in pietre ben squadrate verticali alternate a orizzontali. Nella parte più alta una piccola finestra a forma di croce e una finestra più grande, aperta nel secolo XVII, che riprende l'antico tracciato di un oculo di cui è possibile intuire la circonferenza; la sua presenza è confermata da numerose stampe raffiguranti l'isola e la chiesa fino al 1604.[34] Il portale architravato, con arco a scarico cieco, contornato da una risega, è preceduto da un pronao a due colonne con volta a vela costruito nel secolo XVII in seguito alla Visita Pastorale del Vescovo Bascapè dell'ottobre 1593.[35] Le due parti laterali, delimitate dai due piccoli campanili, hanno strette finestre a doppio sguancio: «Esse appaiono quasi slegate dalla parte centrale e non costituiscono con essa un partito decorativo unico, non essendo, come di solito accade, terminate da cornici aventi lo stesso andamento e la stessa inclinazione della centrale. La necessità di coprire con falde di tetto gli accessi dalle scale dei campanili ai sottotetti dei matronei, falde che si appoggiano ai muri frontali con andamento orizzontale, spiega questa slegatura».[36]

I due campanili laterali,[37] bassi, con piccole feritoie e bifore, le cui colonnine hanno capitelli a stampella e ghiera in cotto disposta a raggiera, terminano con tre archetti pensili di cotto e con una cornice marcapiano a dentelli seghettati, pure in cotto. La copertura, qui come dappertutto, è in tegole di ardesia. La muratura è a conci rettangolari di granito disposti alternati, a spesso strato di malta, rinforzati agli angoli da pietre più grosse squadrate disposte in modo regolare.

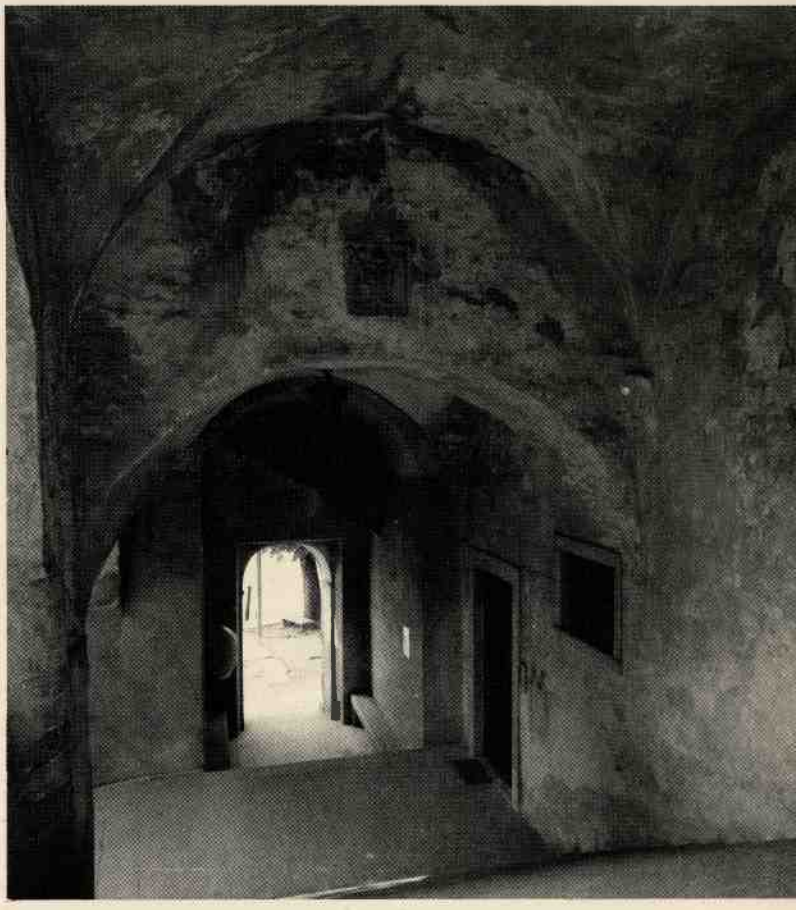
Sopra: battente in legno con borchie in ferro dell'antico portale.

Nella pagina seguente: il piccolo campanile di sinistra; sono visibili le bifore originali e la tipica copertura di ardesia.



Nella pagina precedente: la scalinata coperta e il nuovo ingresso alla basilica.

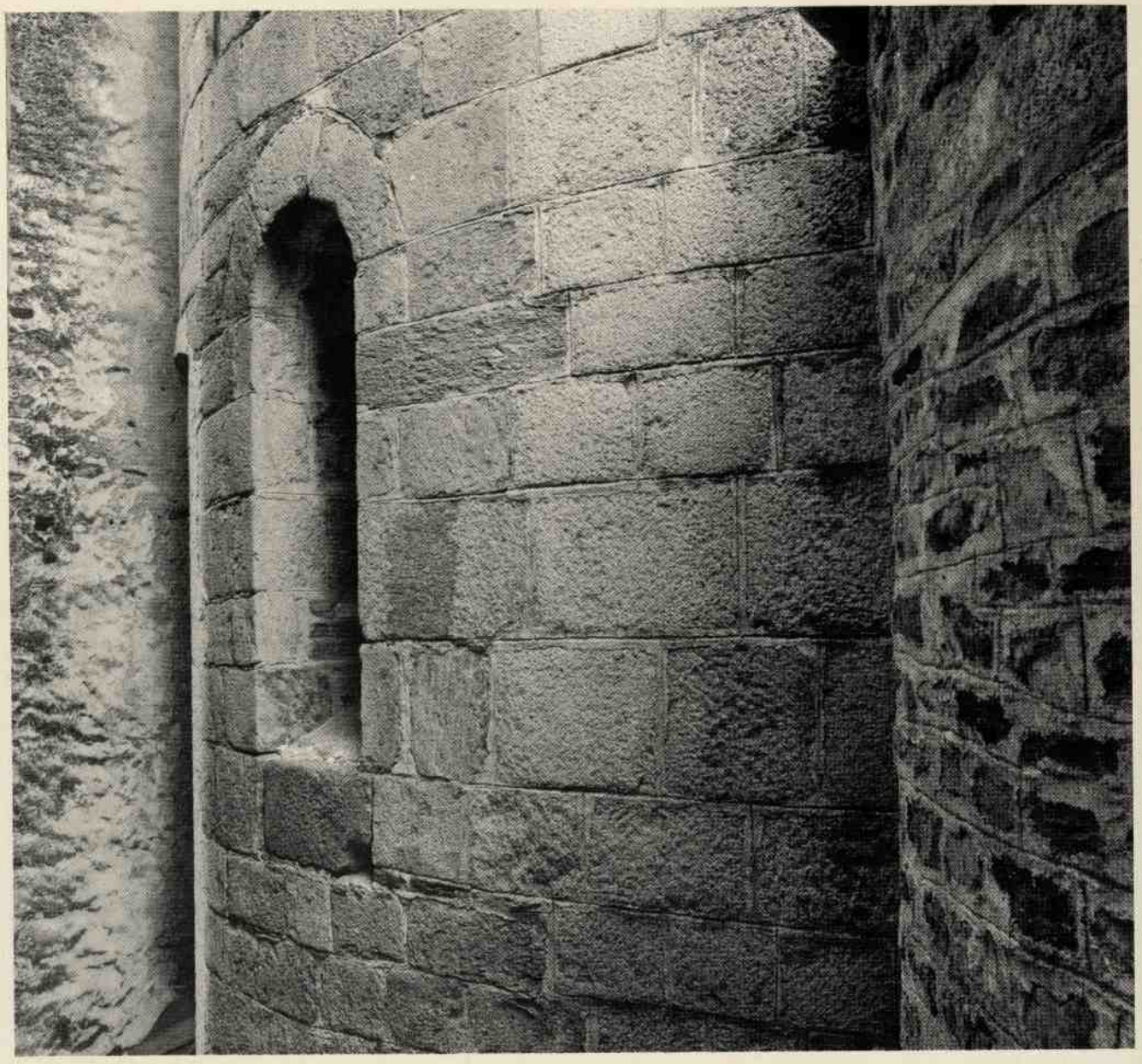
Di fianco: particolare delle volte a vela che coprono la scala d'accesso alla basilica; in basso: particolari di un affresco venuto recentemente alla luce sulla parete lungo la scalinata.

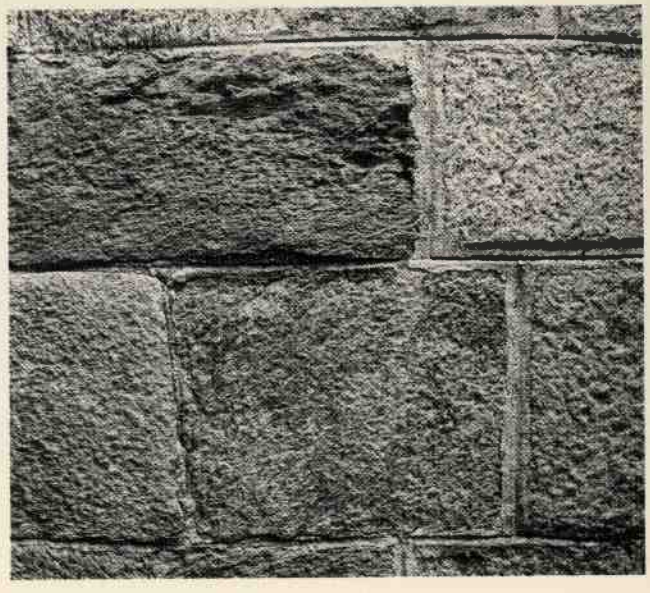


Il fianco destro appare oggi in parte coperto dal Palazzo Vescovile, il cui atrio si appoggia direttamente sui contrafforti laterali lasciando visibile solo la parte più alta della navata centrale, con le due finestre rettangolari, una vera e l'altra finta. L'apparecchio murario appare molto regolare e così pure la copertura di ardesia, evidentemente rifatta. Di fianco al Palazzo, costruito in varie riprese dai Vescovi novaresi che spesso vi risiedevano, vi è l'ingresso alla basilica, una volta secondario, oggi principale per motivi di sicurezza: fu infatti il Vescovo Bascapè ad ordinare lo spostamento, a causa delle piene del lago e dei venti che rendevano a volte impraticabile l'accesso originario.[38] La scalinata, due campate con copertura a vela, sorrette all'inizio da una colonna che si ritiene essere l'unica conservata della primitiva costruzione.[39] Sulla parete laterale, lungo la scalinata, si scorgono resti di affreschi recentemente portati alla luce con figure femminili dalle mani giunte in preghiera o incrociate sul petto, apparentemente della fine del XIV secolo.[40]

Il transetto, sporgente, aveva il braccio destro notevolmente più corto dell'altro nella costruzione originaria per evidenti motivi di spazio: il sabbione infatti originariamente era a ridosso della costruzione come è possibile rilevare da antiche mappe catastali e venne riempito in un secondo tempo.[41]

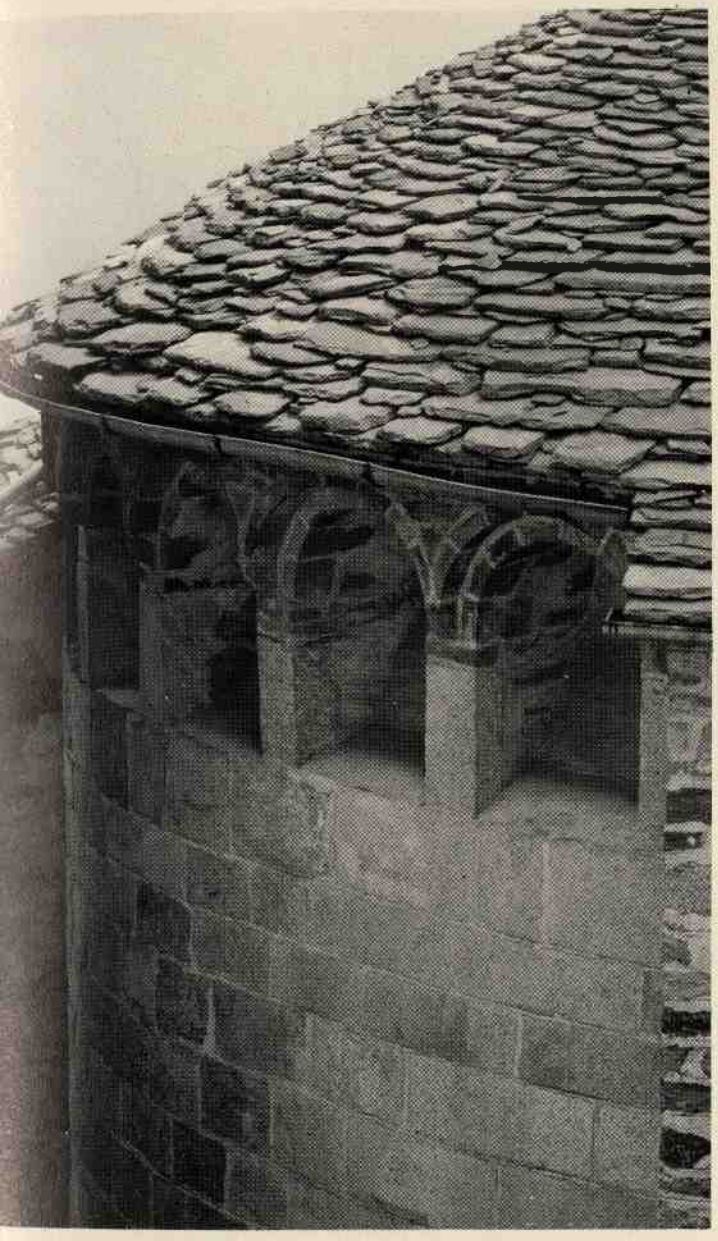
Fu portato alla lunghezza attuale perché avesse le stesse dimensioni del braccio di sinistra. «Si eguagli il braccio della chiesa dalla parte australe all'altro a cui questo corrisponde».[42] Presenta una muratura molto regolare, rinforzata con conci quadrati e rettangolari ai fianchi, una bifora a metà altezza, oggi murata e una finestra a sguancio con cornice di mattoni disposti in modo regolare e in alto un'apertura a croce. La copertura è sottolineata dalla cornice di cotto disposta a dentelli seghettati. L'abside minore appare oggi coperta dalla sagrestia e dal locale che la precede, e interamente intonacate, sì che è possibile vederla solo dall'interno. L'apparecchio murario delle due absidi minori appare meno accurato e regolare di quello della maggiore: «Dagli assaggi eseguiti risulta che i loro muri sono slegati da quelli della navata trasversa a cui semplicemente si appoggiano per cui la costruzione loro deve necessariamente essere posteriore a quella della navata stessa.





In alto: particolare dell'abside maggiore; di fianco campione della muratura a lastre di pietra regolarmente squadrate.

Nella pagina seguente: la cornice a profonde nicchie dell'abside maggiore.



Questi rilievi danno ragione di ritenere che l'abside maggiore sorgesse soletta parecchio tempo prima che gli fossero aggiunte le due minori e che anzi essa facesse a sé come appartenente ad una chiesa primitiva avente una sola abside esistente molto tempo prima dell'assedio di Ottone e costrutta anteriormente alla metà del secolo IX come fanno ritenere i caratteri stilistico costruttivi dell'abside».[43]

Non ritengo sufficientemente provata questa affermazione, considerando il carattere unitario generale della costruzione: come si può vedere dai rilievi fatti eseguire in occasione di questo lavoro, l'inserzione delle due absidi risulta un fatto contemporaneo alla costruzione delle navate e non intervenuto in un secondo tempo.

D'altra parte la datazione presumibile della chiesa che la pone nella produzione romanica già matura e tarda la accosta ad altri edifici della stessa area costruiti nella medesima epoca a tre absidi: S. Maria di Armeno, chiesa appunto a tre navate, coperte da volte di tipo cupoliforme e terminate da tre absidi ora distrutte, la parrocchiale di Briona, San Giulio di Dulzago,[44] San Martino di Pombia e, come appare alla luce di recenti ricerche, San Genesio di Suno.

L'abside maggiore si presenta molto più profonda delle due minori «con regolare disposizione di pietra granitico-scistosa con intercalato qualche embrice romano».[45] In alto una cornice a sei nicchie piuttosto profonde in pietra e frammenti di laterizi con cornice a doppia ghiera in cotto. La diversità di materiale che ha portato il Nigra ad attribuire la costruzione ad epoca diversa è anche dovuta alla ricostruzione avanzata allorché venne scavato all'interno, falsandosi lo spessore originario, per inserire gli stalli dei canonici nel secolo XV e nel 1696 per costruire la cripta; in quell'occasione venne aperta anche la grande finestra diritta con cornice a blocchi squadrati e senza sguanci; originariamente le aperture erano tre, a spalle rette, con strombatura all'interno, come è possibile vederne una verso l'abside di sinistra.

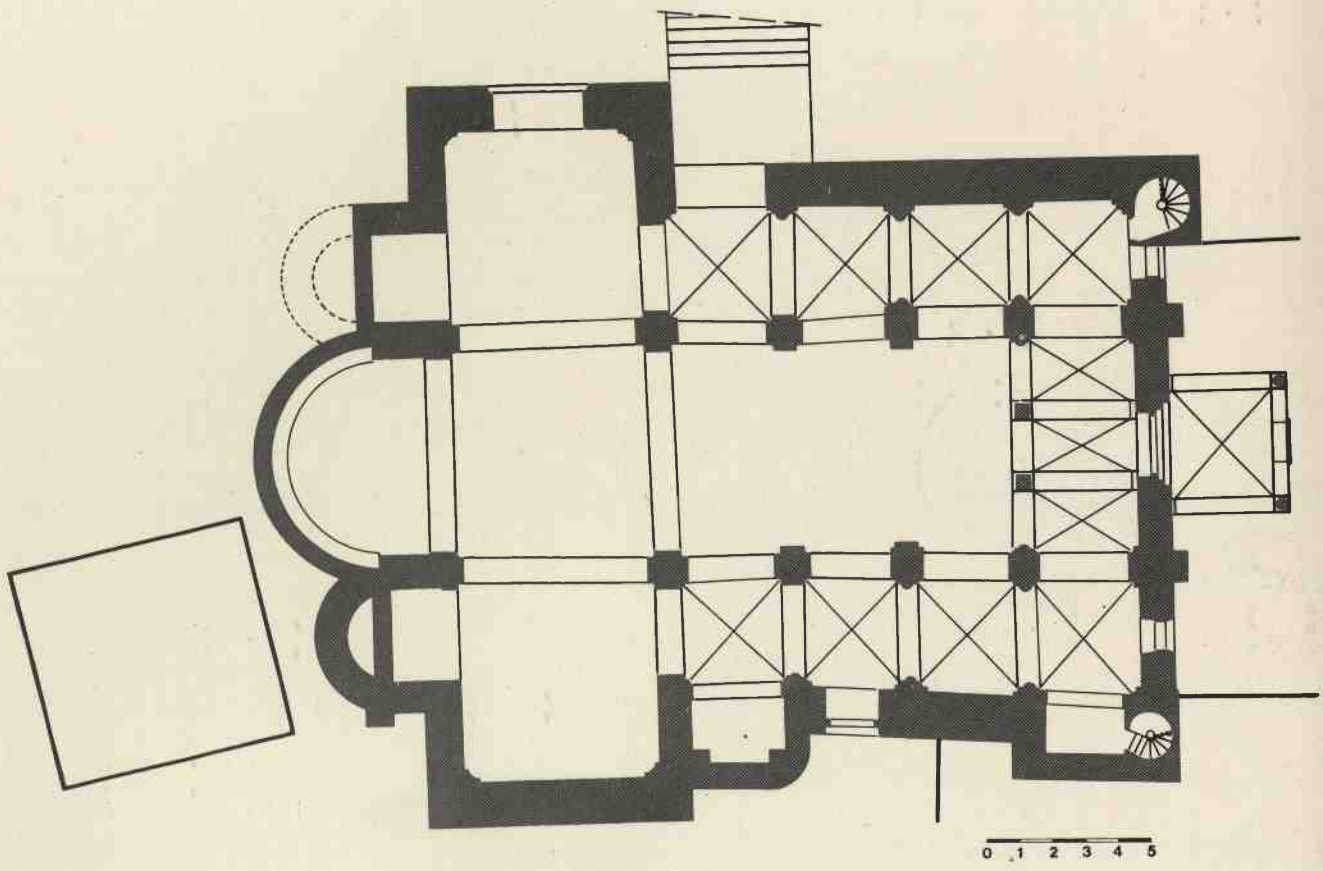
Questa è di uguale dimensione di quella corrispondente, non ha decorazioni né aperture e l'apparato murario appare molto irregolare, con ciotoli e mattoni mischiati in modo disordinato, con legamento di malta disposto a strati irregolari. Un grosso contrafforte lo collega al transetto sporgente, composto da muratura più regolare, recentemente restaurato.

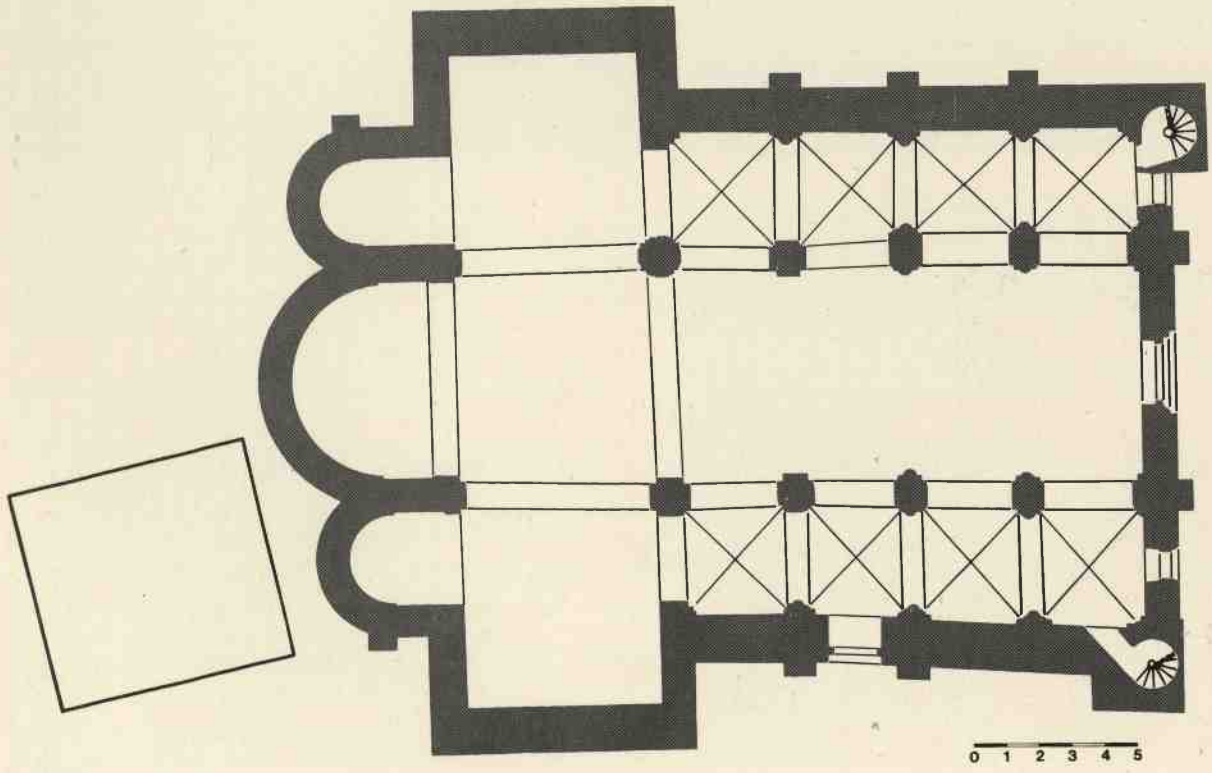
Lo stesso tipo di muratura appare nella parte sporgente del transetto, senza finestre poiché l'unica apertura è stata chiusa e murata ed è possibile individuarne solo la traccia. Il fianco sinistro che, come quello destro, è stato rinforzato nello spessore murario per sostenere le spinte delle volte, appare piuttosto sacrificato dalle case addossate, le antiche case dei canonici e dalla piccola via che compie il giro breve che il turista fa intorno all'isola. Grossi contrafforti appaiono ben visibili nella struttura esterna, in corrispondenza ai pilastri dell'interno.

La basilica nell'interno è a tre navate ad andamento non perfettamente regolare e simmetrico: la navata di sinistra è leggermente più larga della navata minore di

Nella pagina seguente: le volte della navata maggiore decorate dagli affreschi di G. B. Cantalupi del XVIII secolo.

In basso: pianta della basilica allo stato attuale e ricostruzione della pianta originale della prima metà del XII secolo.





destra come è possibile notare dai rilievi; la copertura è costituita da volte a crociera con nervature a vista impostate su pilastri e su grossi archi trasversali che delimitano le campate a pianta quadrata.

Appoggiate alla controfacciata, all'inizio della navata maggiore, si hanno tre campate dalla inusitata forma rettangolare dovuta allo spazio ristretto che non trovano riscontro e sostegno nei contrafforti della facciata: sorreggono la galleria di collegamento tra i due matronei delle navate minori.

Da una descrizione fatta dal Bascapè [46] e dall'osservazione di questo particolare penserei che questa galleria di congiunzione sia stata aggiunta in un secondo tempo e appoggiata verso l'interno sui due pilastri iniziali della navata, mentre le due sottili colonne sorrette da capitelli compositi a foglie di acanto, a volute e a rosette di buona fattura della stessa pietra d'oira del pulpito, sono chiaramente di altra provenienza e reimpiegati. L'accesso ai matronei si ha attraverso le due scalette a chiocciola di pietra viva inserite nelle due torri scalari della facciata.

La navata maggiore molto alta e larga fu, secondo il Nigra, costruita in due epoche diverse poiché «poggia per un tratto su pilastri semplicemente cruciformi coronati da modanature fungenti da capitelli e correnti tutti all'ingiro di essi e per l'altro tratto invece su pilastri uniti a mezze colonne aventi rozzi capitelli non raccordati alle contigue modanature».[47] Di opinione contraria sono a questo proposito sia il Porter che il Verzone, che ritengono la chiesa costruita in un'unica volta.

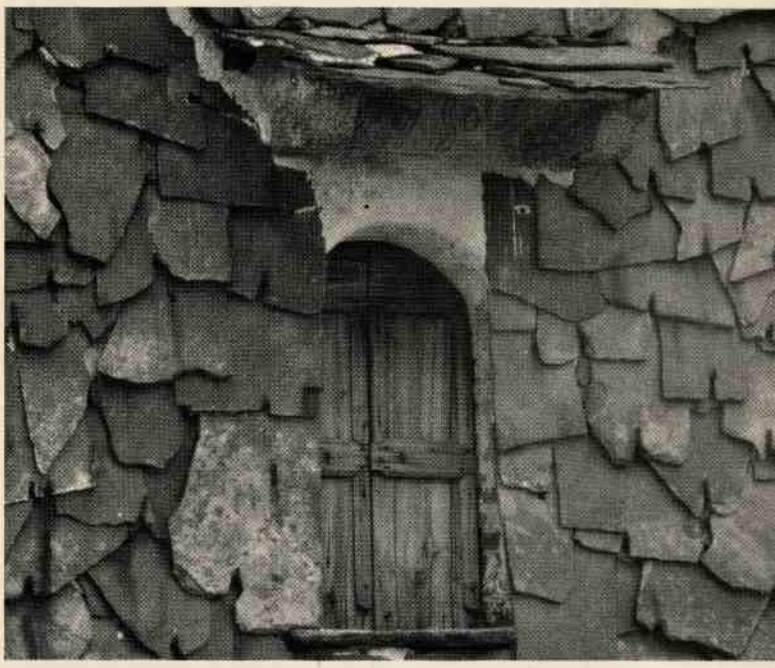
I pilastri, come è possibile osservare nei rilievi fatti, presentano piante diverse: i primi due sono a sezione quadrangolare con semicolonne addossate, i due successivi, sempre a sezione quadrangolare, hanno verso le navate minori semicolonne e verso la nave maggiore lesene, gli ultimi quattro sono uguali tra loro, a sezione cruciforme con i lati uguali. Oggi è possibile vedere la mutazione causata dall'intervento sulle primitive strutture della decorazione a stucco del XVIII secolo da un frammento di affresco che appare nella semicolonna sottostante. Ai pilastri della navata centrale corrispondono semipilastri nelle navate minori, uguali con semicolonne sovrapposte a lesene, motivo che ritroviamo anche in Santa Maria di Armeno, l'antica pieve e in S. Vittore di Intra, nella stessa area.[48]

Nella navata minore di sinistra, all'altezza della prima campata, in una piccola cappella in parte tagliata dalla base della scala a chiocciola che venne evidentemente modificata come è possibile vedere dalla muratura interna, è posto il battistero. La sua posizione attuale risponde a norme liturgiche ben precise, espresse dal Bascapè durante le sue visite pastorali, ma tutto fa pensare che non dovesse essere quello originale. La dignità di pieve che la chiesa ebbe fin dai tempi lontani fa ritenere che essa dovesse avere il battistero isolato, staccato dal corpo della chiesa, come è facile riscontrare nelle pievi dell'area novarese, ad Agrate Conturbia, a Sizzano, a Suno, a Dulzago, a Ghemme, ad Omegna, a Baveno, a Oleggio.[49]

I documenti della Collegiata descrivono la cappella

Nella pagina precedente: particolare del catino absidale; l'affresco raffigura la Trinità, opera di G. B. Cantalupi.

In basso: particolare del lato settentrionale ricoperto da lastre di ardesia fissate con chiodi; capitello in pietra d'oira decorato a foglie d'acanto volute e rosette, posto sulla colonna all'inizio della navata maggiore.



appositamente adibita per questa importante funzione come un luogo assai vasto al quale si accede discendendo tre gradini, con una vasca di marmo nero al centro e decorata con l'immagine di San Giovanni Battista, in obbedienza alle disposizioni del Vescovo Bascapè.[50]

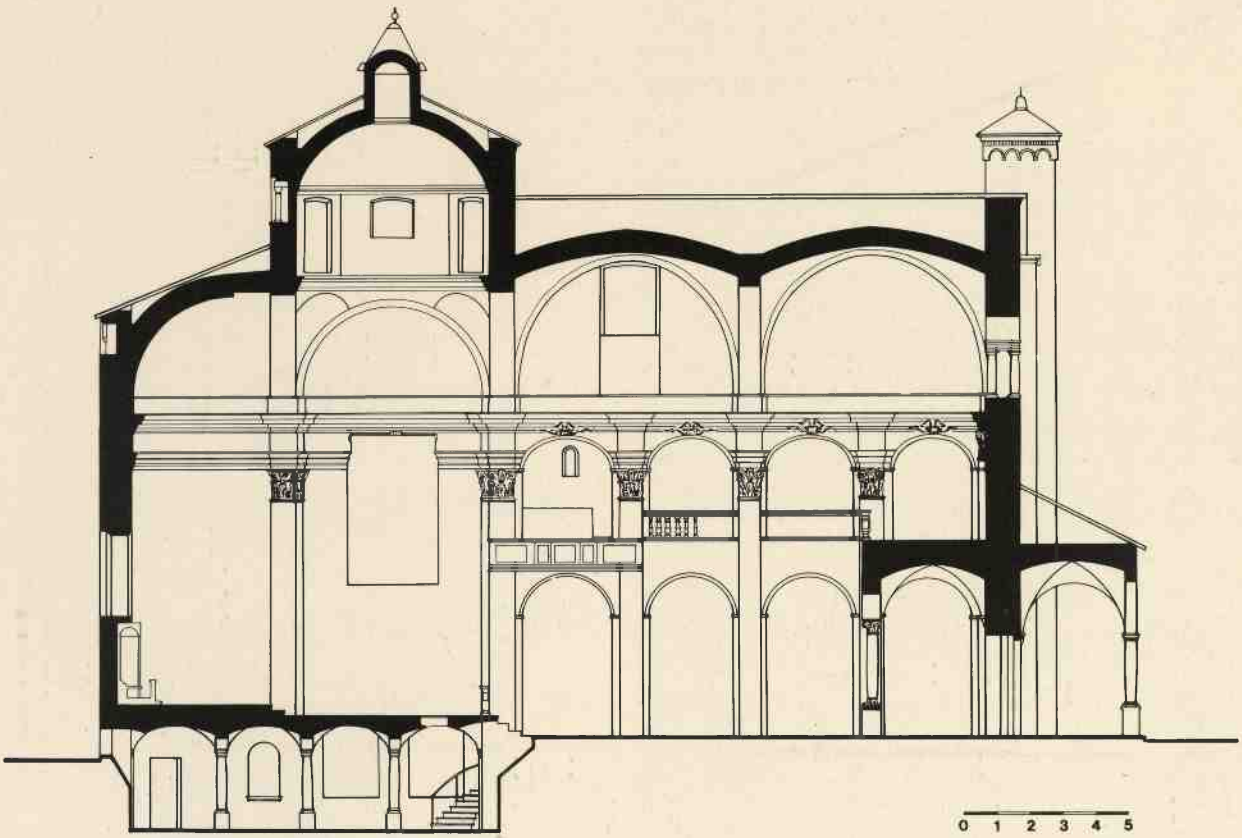
La descrizione fa ritenere che la cappella fosse molto più grande e posta sotto il livello basilicale, anche se un assaggio fatto nel pavimento non ha provato il dislivello poiché anche l'originale pavimentazione della basilica è rifatta ad un livello più alto.

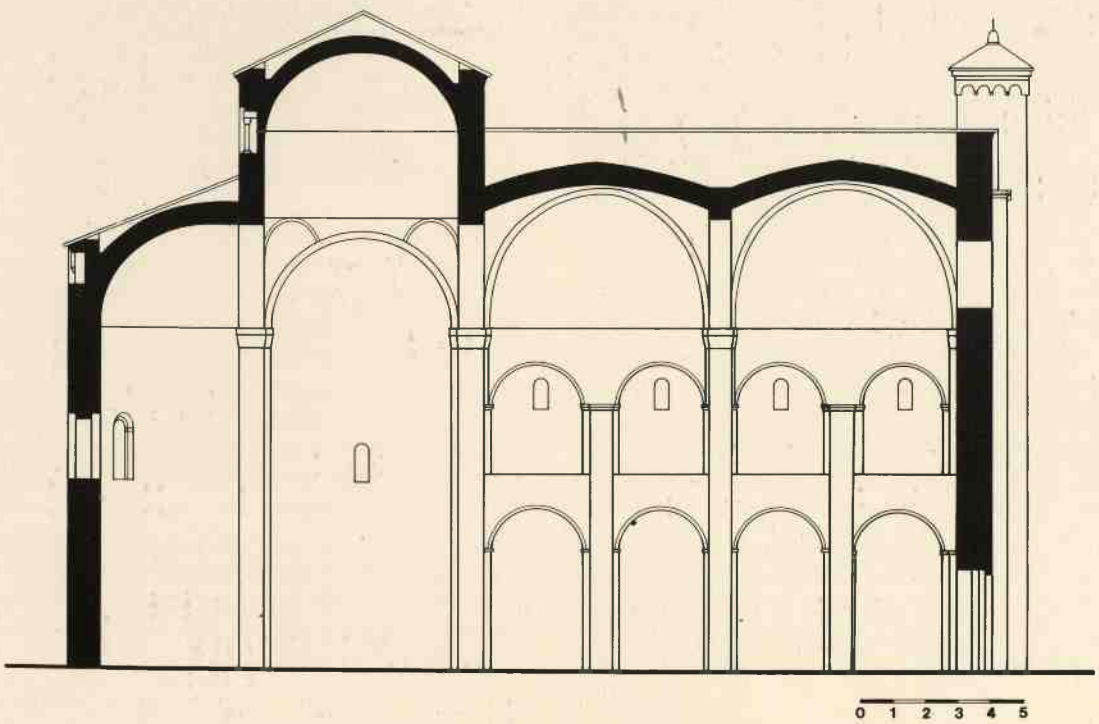
Il Verzone [51] crede di ravvisare il battistero primitivo nel sacello che il Cotta descrive come gli avanzi della chiesa fondata da San Giulio: effettivamente la pianta ottagonale polilobata, coperta da una cupola, ci richiama la forma tradizionale dell'edificio a pianta centrale e in modo particolare il battistero, come lo si può vedere a Novara: «Baptisterium forma praescripta in capella in coemiterio ad hunc usum antiquitatis constructa octangula...».

La tradizione del battesimo impartito a San Giulio per gli abitanti della Riviera è comunque continuata per parecchi secoli a testimonianza della funzione liturgica di pieve e di chiesa madre esercitata dalla Collegiata, così come continua ancora adesso l'imposizione al battezzato dei due nomi di Guglielmo e Ottone in onore dei due grandi personaggi legati alla sua storia. Oggi il battistero, nella piccola cappella a sinistra, ha al centro il fonte battesimale in pietra ollare cinquecentesco, con lo stemma del cardinale Arcimboldi, milanese, nominato vescovo di Novara dal Cardinale Delmonte a Roma nel 1526, che effettuò i lavori di restauro intorno al 1541 ornato alla base di due figure fantastiche, a mezzo tra il fauno e la sirena, che reggono la vasca ottagonale coperta da un ciborio di legno lavorato.

Nella pagina precedente: visione d'insieme dell'interno della basilica.

Sotto: sezione longitudinale della basilica, stato di fatto e ricostruzione delle strutture originali.



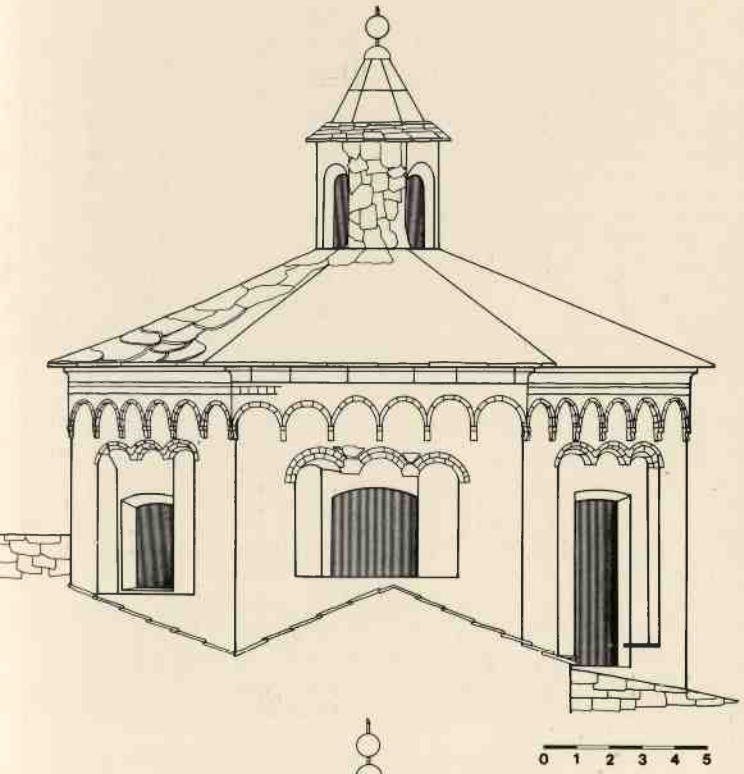


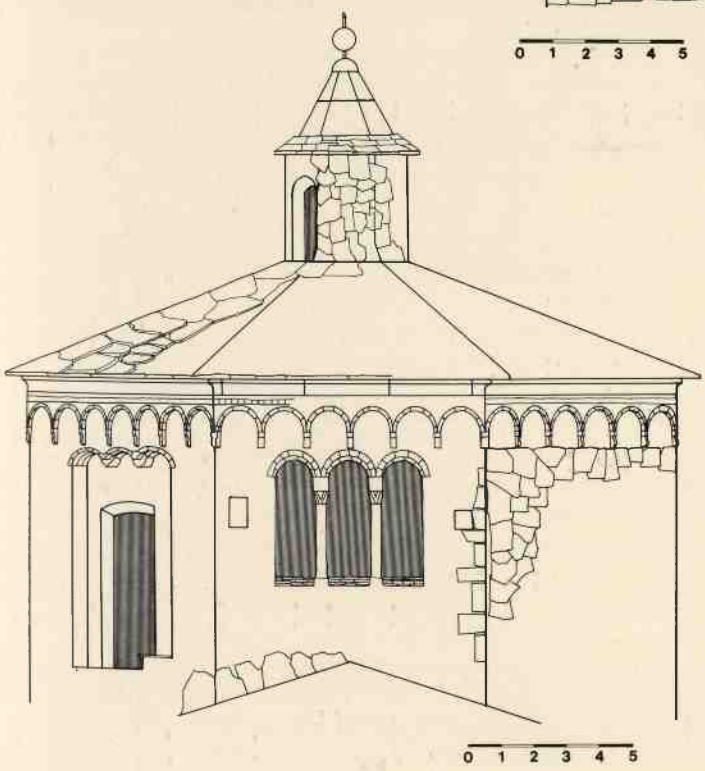
Di fianco: due capitelli di pietra tenera che sormontano i pilastri della navata bilaterale di destra. In basso a destra: il fonte battesimale donato dal cardinale Arcimboldi vescovo di Novara.

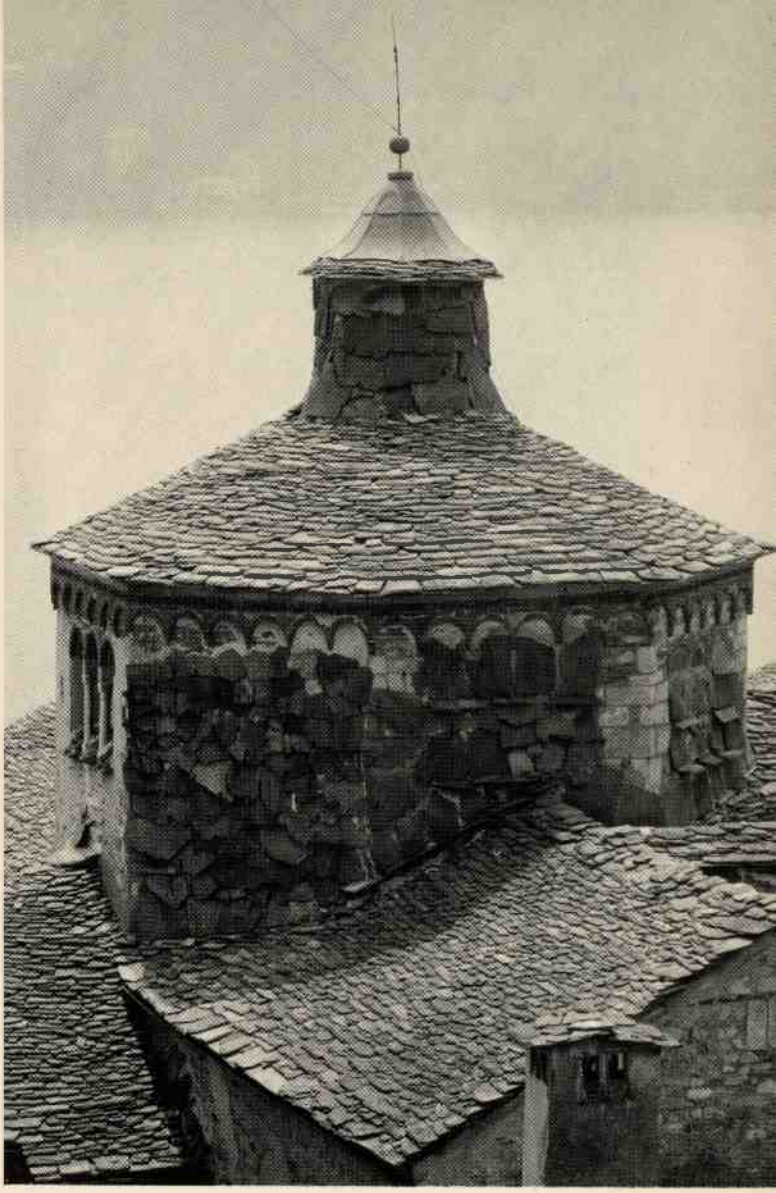
Nella navata di sinistra, all'altezza della quarta campata, si apre una seconda cappella detta del Crocefisso, ornata con tre statue di legno policromo raffiguranti il Cristo in Croce, la Madonna e San Giovanni presumibilmente della fine del XV secolo.[52] Grossi pilastri segnano il passaggio tra la navata maggiore e il presbiterio sopraelevato di tre gradini rispetto al piano basilicale in seguito alla costruzione della cripta nel 1697. Il transetto è piuttosto profondo, gli angoli appaiono modificati nelle primitive forme ad angolo retto da sovrastrutture in stucco che fingono marmo. Nel braccio sinistro del transetto si apre la cappella dell'Assunzione, inserita nell'abside minore, il cui andamento semicircolare, come quello della corrispondente nel braccio destro, è stato modificato, rettificandolo all'interno, al momento della costruzione della cappella voluta dal canonico del Collegio dell'isola Alafranco di Momo il 28 aprile 1499, mentre l'altra sorse nel 1450 per volere del prete Giovanni Gualandrino di Orta.[53]

L'abside è comunque visibile all'esterno nella sua forma originale, mentre all'interno il vano è ricoperto da tele inserite entro pesanti cornici in stucco nero che ne falsano le linee e rendono difficile la lettura. L'abside maggiore ha nella parte inferiore inserito il coro a stalli di legno per i canonici, che come abbiamo detto ne ha modificato la struttura, scavandola nella parte inferiore, riducendone lo spessore, mentre a metà altezza ha creato quattro nicchie ad arco ribassato, in cui oggi sono esposti i busti reliquiario in legno dei santi sepolti nell'isola.

A sinistra: rilievi del tiburio; a destra: il tiburio e il particolare dell'unica apertura originale.







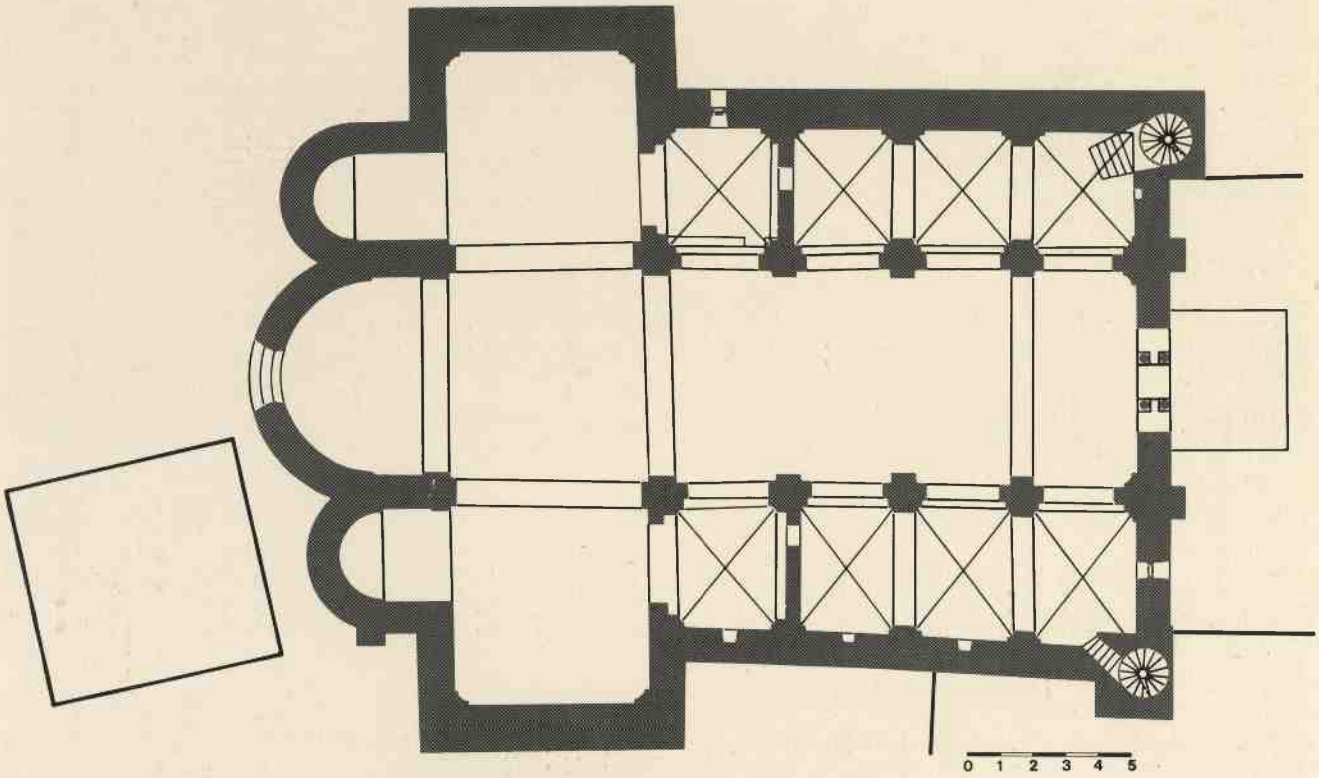
Finte lesene e capitelli corinzi in stucco decorano la conca absidale divisa dal catino da una trabeazione sporgente in stucco ad angoli smussati, che corre per tutta la basilica. Sopra il presbiterio, impostata su alti pennacchi triangolari, sorretti da quattro grossi pilastri che si trovano ai quattro angoli dell'incrocio tra navate, transetto ed abside maggiore, si alza il tamburo ottagonale che sorregge la cupola, come è nella tradizione dell'architettura romanica longobarda.[54]

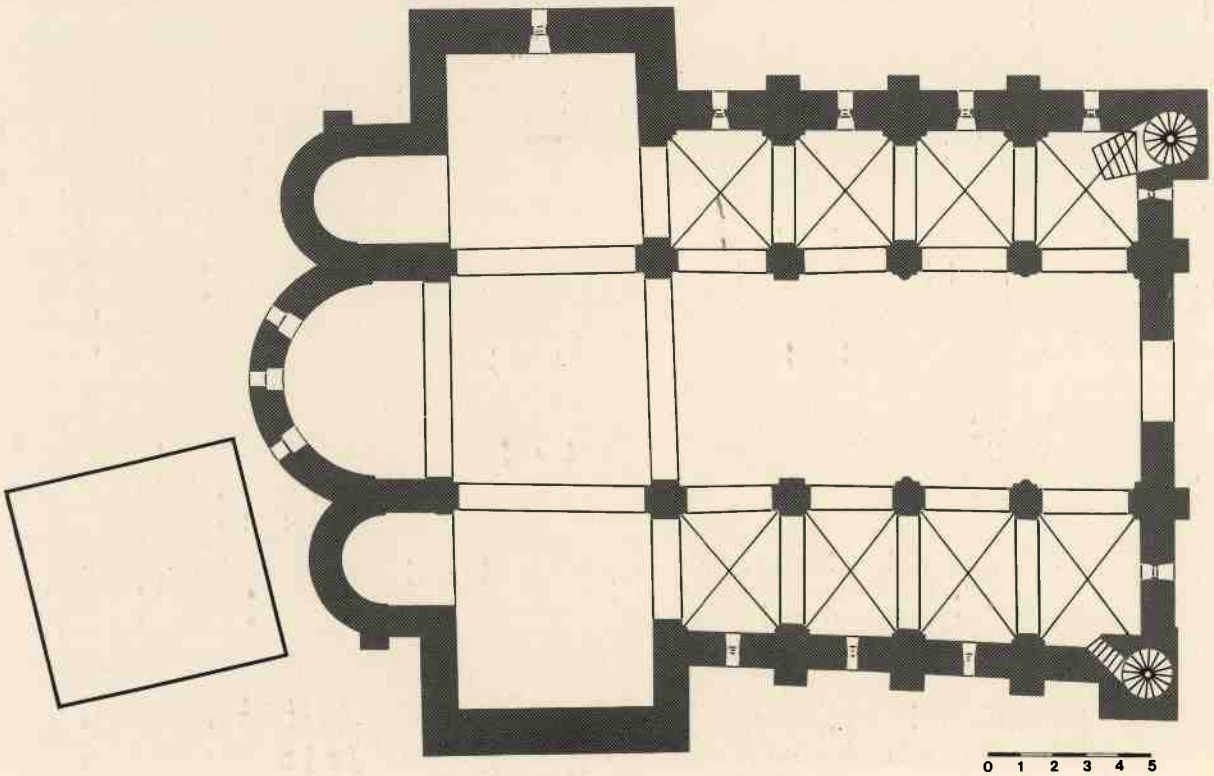
In questo tamburo sono state aperte nel 1776 otto finestre rettangolari, tre vere e le altre false; [55] sempre in questo stesso anno sono stati costruiti il coronamento esterno della cupola e la torretta e distrutti di conseguenza, le trifore originali cieche con colonnine e capitello svasato di tipo corinzio del tiburio: oggi ne rimane una sola originale, quella rivolta verso Omegna. Questo motivo, insieme con la presenza dei matronei, richiama la tipologia del duomo di Novara.

Il Porter [56] ritiene che la cupola, come le volte, siano frutto di recenti lavori, ma osserva giustamente il Nigra, e le sue affermazioni sono facilmente controllabili, « non solo i pennacchi e la volta della cupola appaiono fra di loro costruttivamente connessi, ma dall'esterno e attraverso i vani delle trifore si scorge l'estradosso delle volte

Nella pagina precedente: la cupola, scompartita in otto spicchi, poggia su un alto tamburo impostato su quattro pennacchi. In basso: uno dei pennacchi che sorreggono la cupola decorato da G. B. Cantalupi.

Sotto: pianta a livello dei matronei allo stato di fatto e ricostruzione delle strutture originali.





nel quale sono infisse le mensole di pietra che sostengono gli archetti delle trifore stesse. Quindi nessun dubbio che pennacchi, volta e trifore siano stati costruiti contemporaneamente».[57]

Verzone invece non è d'accordo ritenendo che i pennacchi originali fossero a tromba e che la volta fosse un padiglione ottagonale.[58]

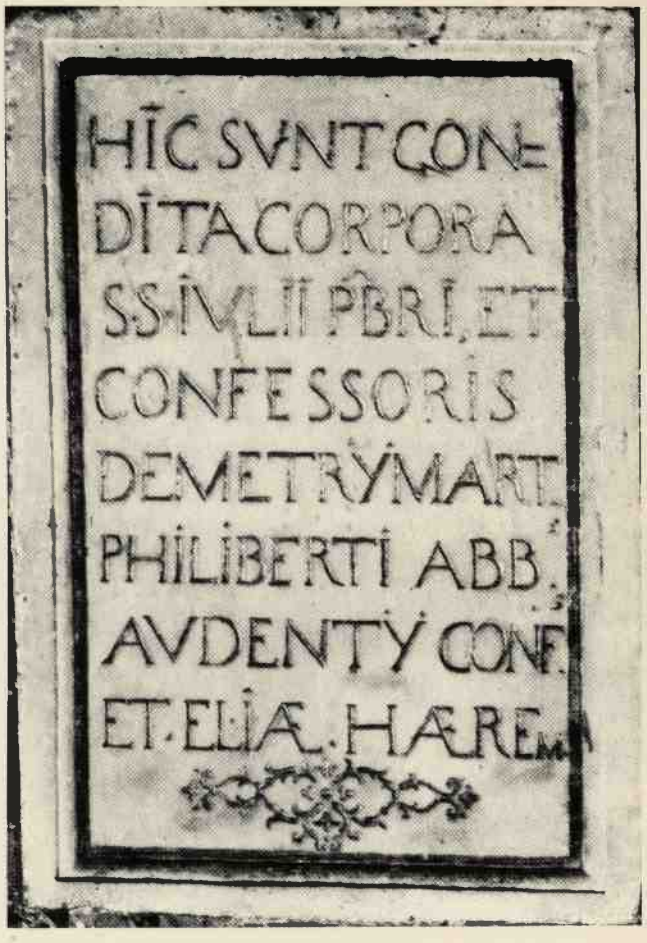
Sorge naturalmente il problema della copertura: per il Porter la chiesa era interamente coperta a volte, delle quali attualmente solo alcune sono completamente originali, per esempio quelle delle due campate centrali della navata minore di destra, le altre restaurate; così pure le volte dei matronei sono rifatte sulla linea di quelle antiche e pure nuove appaiono le volte della navata maggiore e del transetto.[59] Per Verzone, che esaminò la chiesa qualche anno dopo, le volte sono originali, mentre il Nigra è di parere contrario, ritenendo originariamente la chiesa coperta a tetto.[60]

Osservando l'interno con i due grandi arconi trasversali della navata maggiore e dopo un esame ai sottotetti che presentano tracce di inserti della volta, ritengo che esistesse tale copertura non solo nelle navate minori, uso piuttosto frequente nell'XI secolo, a San Vincenzo di Pombia, a San Giusto di Susa, nella cattedrale di Acqui, a S. Maria e S. Michele di Lomello, ma anche nella nave maggiore come a S. Nazaro di Sannazzaro Sesia del 1040, a S. Maria di Piane Sesia, in provincia di Vercelli, del 1030, a S. Maria di Rado a Gattinara, a Casalvolone, a Carpignano, tutte chiese edificate nella prima metà dell'XI secolo: [61] infatti possiamo dire che tale uso è una costante delle chiese del novarese in questo secolo. L'introduzione della copertura a volte a crociera e la conseguente struttura massiccia dei pilastri, che scandiscono in modo netto i volumi, sono tutti elementi che ritroviamo in area lombardo-piemontese alla metà dell'XI secolo, per passare ai primi decenni del secolo successivo in area genovese».[62]

Proseguendo nell'osservazione della chiesa, notiamo il braccio destro del transetto, allungato in seguito alle disposizioni del Vescovo di Novara; nella sua parete di fondo è stata aperta una grande finestra rettangolare e infine il portale, allargata in seguito allo spostamento dell'ingresso principale dalla facciata.

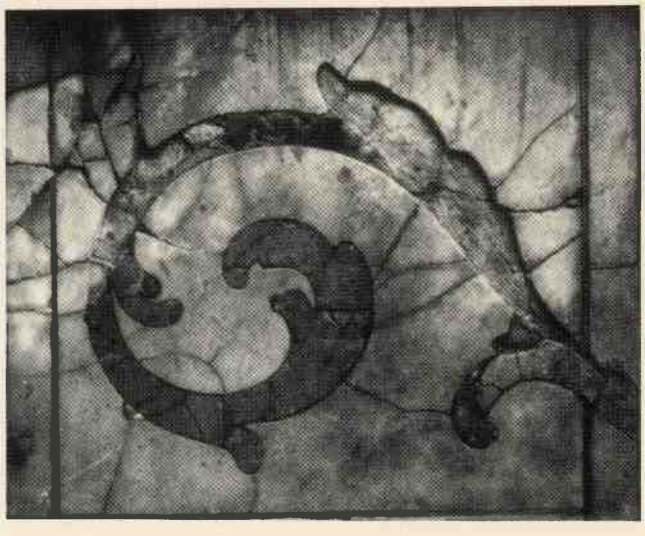
Attraverso le due scale a chiocciola si accede ai matronei, composti da quattro campate con volte a crociera e pilastri a sezione quadrangolare uguali ai corrispondenti delle navate sottostanti; i semipilastri, proseguimento dei contrafforti esterni, sono composti da due paraste sovrapposte l'una all'altra, la prima più stretta; infine in corrispondenza delle campate vi erano quattro aperture strette con svasatura all'interno, oggi murate.

Nei matronei a destra è stata posta una cantoria di legno, a sinistra l'organo, in uso fin dal XVI secolo. Le balaustre sono state modificate e sostituite da colonnine barocche sagomate di marmo. La chiesa di San Giulio possedeva, fino alla metà del secolo scorso, uno dei più antichi e bei pavimenti a mosaico «commesso di pietruzze bianche e nere d'assai pregio ma di rozzo disegno figurante li segni del Zodiaco, le visioni di Giuseppe, e alcune invenzioni...».[63] Da questa descrizione fornitaci



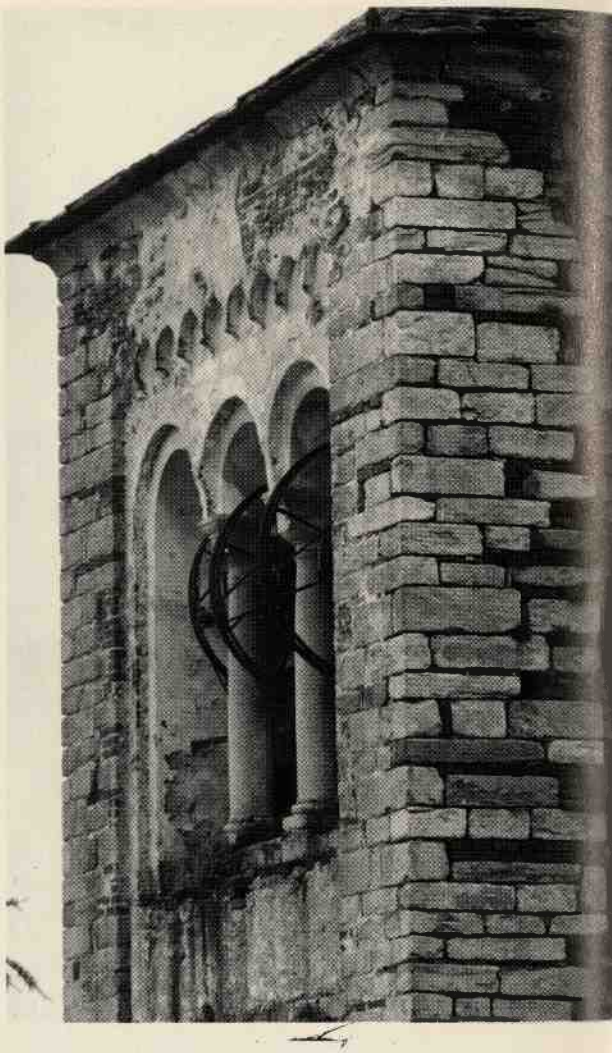
Sopra: la lapide murata nel presbiterio a testimonianza del ritrovamento dei corpi dei cinque santi: Giulio, Demetrio, Filiberto, Audenzio ed Elia. Sotto: un frammento del pavimento originale murato presso la porta d'ingresso.

Nella pagina seguente: la cripta nella quale venne sepolto il corpo di San Giulio e l'urna in argento che ne conserva le spoglie.



dal Cotta possiamo dedurre che il pavimento richiamasse quello antico della cattedrale di Novara: oggi purtroppo ci resta un piccolo esempio conservato nella chiesa e posto a terra tra le due porte dell'antico ingresso con un motivo di tralcio di lunghe foglie.

Un rogito del notaio Giulio Carlo Antonini d'Ameno ci dà notizia del «ritrovamento fatto da Giovanni Battista Visconti, Vescovo di Novara dei cinque corpi santi di Giulio, Demetrio martire, Filiberto Abate, Audenzio Confessore ed Elia Romito, quali per antica tradizione della chiesa novarese si avevano riposti nella nostra chiesa collegiata e indicati da una lapide a caratteri in oro murata nel Presbiterio nella parte dell'angelo nella quale si ha scavato un deposito coperto da una grata di ferro nel coro nulla essendosi trovato dentro una urna di sasso lavorata all'antica, si demolisce l'altare maggiore sotto di cui siasi ritrovato il corpo del Vescovo di Novara



Nella pagina precedente a sinistra il campanile, a destra il particolare della cella campanaria e un campione della muratura originale.

di santa memoria Filacrio con lapide inscritta e procedendo qua e là le escavazioni maximum a cornu Evangelii si siano scoperti altri undici depositi di corpi ignoti ed ossa come dalla pianta di detto escavamento, le quali ossa furono collocate in cassette e tovaglie sigillate col sigillo di N.stro Vescovo e riposte nell'archivio».[64] In seguito a questo importante rinvenimento sulla cui autenticità i Canonici e il clero di Novara discuteranno a lungo,[65] si decide di dare una degna sistemazione al corpo di San Giulio e ai resti degli altri santi: nello stesso anno 1697 si inizia la costruzione della cripta per volere e su disegno del Canonico Giovanni Antonio Martelli di Miasino «canonico regolare, architetto. Sue idee sono le chiese della Madonna di Pratolungo e di San Giovanni Battista di Ameno e lo scurolo di San Giulio dell'isola principiato in ottobre 1697 e finito in gennaio 1698».[66] Il vescovo di Novara volle che le reliquie del santo, che giacevano temporaneamente dietro l'altare maggiore, fossero deposte con gran pompa in un luogo appropriato e degno: diede l'ordine di cesellare una cassa d'argento agli orafi milanesi fratelli Prevosti, per i quali si conserva l'ordine di pagamento,[67] ma l'opera non dovette accontentare le esigenze dei canonici, o forse il loro senso estetico se due anni dopo si dà l'incarico di una nuova cassa all'orefice Filiberti di Brescia, al quale il vescovo impartisce una lunga serie di raccomandazioni circa le immagini da cesellare nei tondi, il cristallo con il quale deve essere ricoperta la cassa e il prezzo dell'argento e il quantitativo da impiegare.[68] Finalmente il 28 luglio 1749 la Deputazione Capitolare con gran concorso dei popoli della Riviera durante una fastosa cerimonia pone il corpo di San Giulio nell'urna d'argento nella cripta.[69]

Si accede alla cripta per due scale poste ai lati del presbiterio: essa riprende l'andamento della basilica superiore a tre navate scandite da colonne lisce di marmo sormontate da semplici capitelli di stile dorico, la copertura è a volte a vela fortemente ribassate, impostate su archi a tutto sesto. La parte terminale sfrutta la zona inferiore dell'abside maggiore della basilica modificata con l'inserimento della grande finestra che illumina l'interno. L'intera cripta è decorata ad affresco con motivi di festoni e volute che riprendono gli stessi toni dei marmi impiegati. Nella parte terminale, protetta da un cancello in ferro, è l'urna d'argento cesellata che attraverso i cristalli permette di vedere il corpo ricomposto di San Giulio.

Dietro l'abside maggiore si eleva il campanile costruito con una muratura di ottima fattura, specialmente nella parte inferiore, a pietre dal taglio regolare bene squadrate, legate con un regolare strato di malta: è a pianta quadrata a sei piani, con tre larghe specchiature, le prime due divise da una grossa lesena, delimitate da una cornice di archetti pensili in cotto, con due feritoie la prima, due bifore a doppia ghiera a cui manca la colonnina centrale la seconda, mentre la terza specchiatura, che corrisponde alla cella campanaria, ha una trifora a doppia ghiera completa. Circa la datazione, l'opinione degli studiosi lo riconduce nell'ambito delle opere volute, più o meno direttamente, da Guglielmo da Volpiano;[70] sarà valido a questo proposito il confronto con San Benigno dell'abbazia di Fruttuaria, fondata dal monaco nato nell'isola di San Giulio, in cui «le dimensioni, la disposizione degli scomparti, delle masse e delle aperture accentuano la rassomiglianza tra il campanile di San Benigno e quello di San Giulio».[71] L'accostamento è piuttosto evidente non solo con quest'opera, ma anche con altri esempi, tutti in relazione con l'azione del riformatore benedettino: il campanile di San Martino di Liramo del 1040, quello di Ceres e di Cantoira. Possiamo quindi ritenere il campanile di San Giulio coevo alla costruzione della chiesa o di pochissimi anni postèriore. Riportiamo l'analisi del campanile del monastero di Lanzo fatta dall'Olivero perché essa si collega direttamente alla tipologia del nostro esemplare: «Il tipo di architettura simile a quella degli altri campanili coevi del Piemonte, la fa assegnare al secolo XI, epoca in cui l'attività monastica era al suo massimo fiorire, epoca in cui Guglielmo da Volpiano portava lo stile romanico oltr'alpe e in cui il monaco Bereningo di Breme erigeva a Torino il campanile della Consolata. Ragionevolmente si può congetturare che queste architetture romaniche delle valli di Lanzo siano dovute ai monaci (benedettini) architetti di San Mauro o di San Benigno di Fruttuaria, luogo poco distante da San Mauro e dalle valli, importante sede di cultura monastica e specialmente dell'arte architettonica che nel suo fondatore Guglielmo ebbe uno dei suoi più eminenti corifei».[72]

Accostata al campanile, nel XVII secolo era stata costruita una piccola stanza, detta thesauria, dove si ripo-

Di fianco: epigrafi e stemmi dei Vescovi di Novara Giovanni Morone e G. A. Arcimboldi murati sulla parete esterna del transetto.

Nella pagina seguente in alto: il Palazzo Vescovile oggi sede di una piccola comunità di monache benedettine; in basso il portale d'ingresso alla basilica preceduto dal pronao della fine del XVI secolo.

nevano la cera per le candele, l'olio, il vino che servivano per la celebrazione delle messe; venne abbattuta dal Nigra per riportare il campanile allo stato originario, durante i restauri da lui effettuati nell'isola.

Accanto alla chiesa vi è il Palazzo Vescovile, oggi sede del Monastero delle monache benedettine. «Giace questo al fianco meridionale e dello scoglio e della chiesa: fu riedificato o in gran parte rinnovato da fondamenti dal vescovo conte frate Guglielmo Tocchi cremonese nell'anno 1346, come appare dalle iscrizioni riportate dal nostro Illustriss Bascapè e dal Torelli e farsi col peculio di quel cremasco, il quale per delitto d'usura fu de' suoi beni pribato dall'Arcivescovo Gio. Visconte Signor di Milano del quale esso vescovo era confessore, fu ristorato e ripolito da molti successori e singolarmente dal Bascapè. Chi lo fabbricasse è ignoto come anco è ignoto il tempo della fondazione; nulla di meno da quanto scrive il Ven. Bascapè si raccoglie, sia stato eretto dopo dell'anno millesimo quintodecimo perché di quel tempo si vede che il vescovo conte spedì alcuni suoi affari in Castro Insulae su la sua facciata (la quale verso alla parte di mezzodì fa una bella veduta) si dipingono l'armi gentilizie d'ogni vescovo conte...».[73]

La tradizione locale, non confermata da alcun elemento, vuole che fosse costruito sulle rovine della fortificazione dei longobardi e poi successivamente ampliato da Vescovi di Novara, G. Amidano, G. B. Arcimboldi, C. Bascapè, G. B. Visconti e M. A. Balbis-Bertone, che per lunghi periodi dimorarono sull'isola. Ha l'antica facciata sul piazzale a sinistra della chiesa, ad arcate a tutto sesto disposte su due ordini, impostate su colonne poste su alte basi con capitello di tipo dorico su cui si innestano le volte a vela. Tra il primo e secondo piano e il tetto piatte lesene continuano le colonne scompartendo la facciata in tre parti: è lo stesso motivo che si ritrova nel palazzo Vescovile della Cattedrale di Novara, l'esempio più immediato presente ai Vescovi che dettero l'ordine di costruzione. Appoggiato al fianco della chiesa vi è un alto atrio, la parte più nuova, mentre verso il lago vi è l'atrio più antico con lo stesso motivo delle coperture a volte. Il resto è stato rifatto ed è attualmente la zona riservata alla clausura delle monache benedettine che hanno in custodia la basilica.

All'interno S. Giulio possiede uno dei monumenti più

importanti e ammirati, e per questo molto discussi, della scultura romanica: il pulpito, opera tra le meglio conservate, e giunta a noi in quasi perfette condizioni, non era stato mai oggetto di studi approfonditi fino al lavoro, serissimo e completo, della Chiovenda.[74]

Infatti nel passato le notizie si limitavano ad annotarlo tra le opere, beni mobili e immobili, contenute nella chiesa: il Cotta dice solamente «Merita d'essere notato il pulpito che è di marmo nero nostrano; sostenuto da tre colonne di ordine diverso ed è reputato un'anticaglia molto pregiabile per la sua eleganza».[75]

Nel «Libro Magno» della chiesa si legge questa annotazione: «Vi era una ringhiera di marmo antichissimo nella quale sono scolpite le immagini di quattro animali che simboleggiano gli Evangelisti» e si aggiunge: «Cavete quaeso, ne unquam assentiatis a motioni huius suggesti qua aliquando a minus prudentibus et intelligentibus proposita fuit quos acriter argui audivi ab Ill.mo Cardinale Serbelloni et R.mo Speciani, olim Novariae Episcopi, asserentibus omnino conservandam esse hanc antiquitatem». Evidentemente si era pensato, con una decisione arbitraria e diremmo inconsueta, alla possibile distruzione di un monumento di tale importanza, evidentemente fermata da un miracoloso ripensamento![76] E ancora negli inventari dei beni mobili della Collegiata «Fuori dalla balaustra, accanto dalla parte del Vangelo, vi è un pulpito grande tutto di marmo nero lavorato di vari intagli e ornato di alcune figure, sostentato da tre colonne, due di marmo nero lustro con i suoi capitelli ornati alla corinzia, l'altra pure di marmo, ma lavorata diversamente».[77]

La data dell'inventario, l'anno 1677, fa ritenere che la posizione del pulpito fosse da tempo quella attuale e contraddice l'opinione del Nigra che lo poneva dalla parte opposta e spostato in seguito alla costruzione della cripta.

Passando in rassegna la fortuna che la critica specializzata ha riservato a quest'opera, notiamo che essa è stata presa in considerazione solo come riferimento ad altri lavori. Nel 1904 Venturi[78] avvicina il pulpito a quello di Sant'Ambrogio e al gruppo del portale della chiesa di San Fedele a Como, legando tutto all'opera della corporazione dei «magistri comacini».

Della stessa opinione è De Francovich in un lunghissimo articolo del 1936, l'unico che tratti in modo più profondo alcuni esempi di scultura da porsi intorno agli anni 1100: riferisce infatti alla corrente «comasco-lombarda» sia un tipo di scultura ornamentale che accompagna l'architettura, sia un gruppo «composto da rilievi di dimensioni spesso assai ampie, non sempre scolpiti in funzione dell'architettura, in cui la figura umana o predomina oppure occupa un posto non inferiore agli elementi ornamentali zoomorfici e vegetali»[79] e riallaccia il pulpito al rilievo della porta posteriore di San Fedele a Como, rappresentante Daniele nella fossa dei leoni, Abacuc e l'angelo e vari mostri: «i punti di contatto sono molti e palesi, la foggia e il trattamento delle vesti a larghe e lisce superfici, la posizione e le forme dei piedi composti inarticolati rivolti in fuori, la struttura del grifo alato che salendo lungo la parete

Nella pagina seguente: il pulpito.

sembra come sospeso nell'aria, il mascherone dalla cui bocca escono nastri filiformi, gli ornati che coprono il fondo composti soprattutto da palmette e tralci lineari e stilizzati». A. K. Porter nello studio fatto sull'architettura romanica in Italia, scrive: «Lo stile di queste sculture è caratterizzato da una tecnica consumata» e ritiene il pulpito un prodotto della scuola di Milano e Pavia; [80] Carlo Nigra, che curò i restauri della chiesa e rimise a posto la quarta colonna, andata dispersa per secoli, confuta al Porter sia la datazione che i confronti stilistici.[81] L'ambone è stato ancora studiato dal tedesco Kautzsch, che trova una identità di mano con le sculture del Duomo di Magonza,[82] mentre il Boeckler lo accosta alla porta di bronzo del San Zeno a Verona.[83]

Lo studio più ampio ed esauriente è quello della Chiovenda,[84] a cui spesso si farà riferimento: la studiosa esamina la forma del pulpito, quadrato con lunette sporgenti, poggiato su una base sagomata decorata con un bellissimo fregio di foglie di acanto e retto da quattro colonne. È composto di sei pezzi, scavati internamente e scolpiti all'esterno.

Esamina poi, con una descrizione minutissima, pezzo per pezzo per passare poi ad una interessante interpretazione della figura d'uomo rappresentata sul pulpito, vista da alcuni studiosi come San Paolo, a cui peraltro manca la spada che gli è sempre posta accanto come attributo iconografico, come San Giulio da altri, ma senza barba e con la tonsura monacale, lui che monaco non era, o ancora come l'imperatore Ottone il Grande, a cui manca ogni attributo regale, senza contare che l'alta considerazione e l'onore in cui era tenuto nell'isola non bastano a giustificare la sua presenza in un'opera di destinazione sacra.

La Chiovenda vede invece raffigurata la figura di Guglielmo da Volpiano, ipotesi che purtroppo non trova precisi riscontri storici. Passiamo ad una analisi dell'opera che risulterà forzatamente noiosa per il lettore, ma che riteniamo importante per una conoscenza più approfondita dell'oggetto artistico e dell'ambiente nel quale è stato prodotto: all'estrema sinistra, appoggiata al pilastro della navata la figura del centauro, rappresentato in atto di scoccare la freccia dall'arco che tende verso il gruppo che gli sta di fronte, con il braccio teso. La freccia è andata perduta, spezzata; il centauro ha il viso girato di 3/4 verso l'esterno, un viso molto lungo con una strana acconciatura composta da tre bande piatte, divise al centro e ricadenti sul collo in profonde scannellature, molto probabilmente capelli e non un copricapo; gli occhi sono orientaleggianti, a mandorla, tirati in su verso le tempie con doppio solco, naso lungo e diritto, le labbra sottili, serrate e una corta barba a leggere onde gli orna il mento piuttosto allungato. Le braccia piegate a tendere l'arco sono rese in modo rozzo con due segmenti diritti, piatti che formano un angolo e che terminano con le due dita del braccio destro che reggono la corda e con le due dita piegate sull'arco. La parte umana del corpo è coperta da una corta tunica formata dalla pietra a fitte picchiettature e delimitata da un bordo liscio che la divide dalla parte animale resa tecnicamente con lo stesso uso di piccole punteggiature: questa parte risolve in modo migliore la ricerca anatomica. Intorno al centauro, dalle spalle fin sopra la testa e l'arco girano motivi ornamentali composti da lunghe foglie piatte riunite a gruppi di tre, terminanti in cima a punta e tenute insieme da un motivo a nastri con tre scannellature.

La lavorazione del centauro appare diversa, di altra mano dal resto del pulpito, soprattutto per certe «cadute tecniche» come la resa delle braccia, la sproporzione della testa rispetto al corpo e lo stesso motivo delle foglie che, benché simili ad una analisi superficiale ad altre parti, risultano scolpite tutte d'un pezzo, piatte, senza essere scavate internamente.[85]

Segue sulla parte sporgente del lato, la scena con due animali che ghermiscono un cerbiatto. Le due grosse fiere si fronteggiano, simmetriche, accucciate sulle due zampe posteriori che terminano con grossi e acuminati unghioni, si ergono con il corpo e ghermiscono con le zampe anteriori l'animale accovacciato tra di loro; le loro teste larghe e appuntite hanno un grosso occhio sporgente, allungato con un semplice motivo di contorno, un naso camuso e una grossa bocca con denti digrignanti disposti a scacchiera, quadrati quelli dietro e acuminati triangolari davanti. Il loro corpo presenta in alcuni punti, sulla schiena e sul collo il motivo della superficie rugosa che ha fatto pensare al leopardo. Il cerbiatto, tra di loro, ha le zampe posteriori ripiegate e le anteriori distese quasi sull'animale che gli sta di fronte; il muso è

Nelle pagine seguenti: particolari della decorazione e delle volte dei bracci del transetto, opera di G. B. Cantalupi.

Di fianco: particolare del pulpito: le due fiere ghermiscono il cerbiatto. In basso: particolare del pulpito: il centauro in atto di scoccare la freccia.

allungato con l'occhio segnato allo stesso modo, con un incavo che lo circonda e lo delimita e due alte e diritte corna da animale giovane che si confondono con lo sfondo occupato dal medesimo motivo di foglie «trattate addirittura a meplat» allungate, piatte con solchi che le dividono e unite dal motivo di nastro a tre scannellature del rilievo precedente. È facile notare che ogni spazio è riempito, niente viene lasciato libero, le stesse zampe degli animali escono dai bordi, così come la coda si erge diritta trovando il suo spazio tra il corpo del leopardo e le foglie.

Ritengo che i due pezzi siano da «leggersi» unitamente: il centauro è visto nei bestiari medievali, e specialmente nel «Physiologus», come uomo «duplici cordi» proprio per l'ambiguità del suo corpo, metà uomo e metà cavallo, che lo vede associato alla sirena e interpretato come il simbolo dell'eretico: scocca la freccia contro il cervo, Cristo o meglio i dottori sui quali la Chiesa e la dottrina di Cristo è fondata, che a sua volta viene azzannato dal leopardo, ritenuto simbolo della doppiezza del diavolo, a causa della pelle maculata.[86]

Nella chiesa di S. Maria del Tiglio a Gravedona ritroviamo infatti riunito in un unico fregio lo stesso motivo del centauro che scocca la freccia contro il cervo. Il pezzo successivo, rettangolare, è occupato da un motivo decorativo composto da tre fili in rilievo che partono dal basso e si dipartono uno a destra e uno a sinistra con un andamento a doppia esse, fermati ogni tanto da tre fili orizzontali che li legano; nello spazio che si viene a formare due grosse foglie di palma con lunghe foglie lanceolate, scavate profondamente; gruppi di tre foglie sono disposti nelle parti libere, piegate a seconda dello spazio.

Notiamo la diversità di mano con il motivo decorativo dei pezzi precedenti: qui la tecnica è piuttosto elegante e maggiormente misurata la composizione nello spazio.[87] In parte si inserisce il bue del pezzo successivo, simbolo dell'evangelista Luca, costretto in uno spazio ristretto da cui deborda il corpo grosso e tozzo; le zampe posteriori piegate ad angolo ottuso, con zoccoli pesanti escono sulla cornice inferiore, così come pure la parte terminale della lunga coda, segnata da solcature oblique che vorrebbero dare l'impressione del pelo, così come le linee parallele fitte e irregolari indicano le pieghe del collo. A

Nelle pagine precedenti: i quattro evangelisti, decorazione della volta della seconda campata della navata laterale di destra. San Giulio e Sant'Audenzio, affresco del XVI secolo su un pilastro della navata laterale di destra.

Qui accanto: particolari del pulpito: il bue simbolo dell'evangelista Luca e l'angelo simbolo dell'evangelista Matteo.

metà del corpo si spiegano le belle ali con solcature più fitte in basso e più rade in alto. Il muso appare di fronte, gli occhi sono grandi, obliqui, segnati da un solco che li delimita, le narici molto segnate e la bocca appena socchiusa. Tra le zampe anteriori piegate in modo irregolare regge il grosso libro del Vangelo. Tutto è a rilievo sporgente, più corposo, specie nella resa delle pieghe sul collo e dei solchi delle narici che rendono così reale il muso. Nella lunetta sporgente è l'angelo, simbolo dell'evangelista Matteo: perfettamente frontale, la figura nettamente staccata dal fondo e perfettamente stagliata nei suoi contorni, due grandi ali formate dalle penne in rilievo, staccate con profondi tagli, molto belle nella curva in alto, rese con la stessa tecnica e la stessa mano delle ali del leone e dell'aquila del leggio; occupano tutto lo spazio laterale della lunetta e terminano sul bordo esterno. L'angelo con una aureola rotonda che arriva al bordo superiore del pulpito, spessa e in rilievo, una corta capigliatura a onde e riccioli sulla fronte, un viso piuttosto allungato con gli occhi contornati da due solchi, il naso diritto, le labbra sottili e serrate, una tunica simile alla cotta che ricade in due larghe maniche, corta davanti, liscia, con un sottile bordo; sotto un abito che ricade in pesanti pieghe da cui spuntano le gambe e i piedi con le scarpe a punta, appoggiati sul bordo inferiore della lunetta. Anche l'angelo tiene con due dita il libro del Vangelo. Accanto è il leone, simbolo di San Marco, inserito e veramente costretto con il suo volume entro un angusto spazio: è accovacciato sulle zampe posteriori poggiate con i grossi artigli sul bordo inferiore del pulpito; tra le zampe esce la coda liscia terminante con un ciuffo di peli reso da un aumento di spessore disposto a triangolo. Le ali formate da quattro file di penne piatte, lisce, di diversa grandezza sono attaccate alle zampe anteriori, erette, piegate in due ad angolo acuto e reggenti tra gli artigli il libro del Vangelo. La criniera folta è resa da ciocche striate rivoltate a ricciolo, il muso grosso sporge oltre lo spazio di fondo uscendo in aggetto oltre il bordo del pulpito: la fronte vasta con le orecchie tese, gli occhi resi nel solito modo, di forma allungata, con palpebre incavate e bulbo sporgente, naso rotondo, grosso, sotto il quale sono scolpiti i baffi in profonde strisce. La bocca è aperta con i denti disposti a motivo di scacchiera e di triangoli alternati: «Ecclesiae

Nella pagina precedente: due particolari del pulpito: il leone, simbolo dell'evangelista Marco; di fianco: figura di abate.

dentes sunt praedicatores» dice Gregorio Magno,[88] e ancora: «Verba ecclesiae dicuntur dentes», dice Rabano Mauro.[89]

Accanto al leone è la figura più discussa di tutto il pulpito, la cui esatta interpretazione potrebbe servire a chiarire molti dubbi intorno a questo monumento. È chiaramente opera dello stesso artista che ha scolpito l'angelo: il personaggio è in piedi, perfettamente inserito nel rettangolo di fondo, i contorni della figura ben segnati, il capo leggermente inclinato in avanti sporge dal fondo, oltre il bordo dell'ambone; ha una corta capigliatura con lo stesso motivo di onde e riccioli ricadenti sulla fronte davanti e allungati a coprire le orecchie lateralmente. Presenta evidente il segno e la tipica acconciatura della tonsura monacale. Il viso allungato, con la mascella pronunciata, ha gli occhi con il bulbo ovale sporgente sotto una evidente arcata delle palpebre, il naso diritto, lungo, con narici ben segnate, la bocca serrata, dalle labbra sottili. Dalle spalle scende un mantello fermato da una fibula di cui rimane solo l'impronta, aperto leggermente, tenuto sul davanti dalla posizione delle mani appoggiate una sull'altra sul bastone con il manico a forma di «tau», cioè a due volute ricurve, e termina qualche centimetro più in su della tunica. I piedi, calzati da calzari corti alle caviglie e di forma appuntita, sono divaricati e poggiano sul bordo da cui escono con la punta. Abbiamo già detto delle varie identificazioni proposte, tutte abbastanza improbabili, eccettuata quella della Chiovenda che, pur a livello di ipotesi, trova varie e significative conferme nell'analisi dei particolari della figura: «Egli appoggia le mani, la sinistra sopra la destra, sull'impugnatura a forma di 'tau' di un bastone pastorale... che era l'insegna degli abati nei secoli X, XI, XII,... Studiamo il bastone rappresentato nel pulpito: esso ha l'altezza del bastone da passeggio e la figura sconosciuta vi si appoggia come su un 'reclinatorium'»[90] Il manico è a forma di T a volute, come le corna di un ariete, e il puntale con cui termina è lungo e acuminato. Il «tau» o «crocia» degli abati era appunto fatto così. Dopo aver esaminato un «tau» d'avorio proveniente dall'abbazia di Fécamp, conclude: «E quale potrebbe essere l'abate che vi si appoggia se non il grande abate che nella seconda metà del X secolo nacque nell'isola «in obsidione» e che fu tenuto a battesimo

Nella pagina precedente: altri particolari del pulpito: l'aquila che regge il leggio, il grifo che afferra il coccodrillo, un mascherone dalla cui bocca escono rami e foglie.

Di fianco: particolare del pulpito: motivo decorativo a intrecci di foglie; in basso, colonna del pulpito decorata a motivi di doppie volute.

in quella stessa chiesa dall'imperatore Ottone il Grande e dall'Imperatrice Adelaide, i quali gli imposero il nome del celebre arcivescovo di Magonza, figlio dell'imperatore stesso? L'abate del quale si fa il nome come architetto di quel campanile e che i contemporanei ritennero santo, ancora prima che morisse? Parlo della luminosa gloria benedettina dell'XI secolo, Guglielmo da Volpiano».[91]

Inoltre ancora la mancanza di barba indica la qualità di religioso, lo stesso abito, i calzari, tutto fa ritenere trattarsi dell'abate e la mancanza di aureola, giustificata dal fatto che ancora non era stato canonizzato, aggiunge un dato in più alla opinione della Chiovenda. Proseguiamo nell'analisi del pulpito: la parte centrale è sporgente, con il leggio sotto il quale è l'aquila simbolo di San Giovanni. È questa la parte più curata, dalla lavorazione più raffinata: dalla bocca aperta di un mascherone con una specie di acconciatura o cuffia che gli copre la fronte fino alle sopracciglia, con gli occhi dalla forma ovale allungata verso le tempie e dal largo naso escono due gruppi di tre fili dai quali si dipartono gruppi di tre foglie larghe, incavate al centro, che occupano tutto lo spazio intrecciandosi. Il motivo del mascherone dalla cui bocca escono racemi lo ritroviamo a Vezzolano, nel portale dell'abbazia, nell'Astigiano, a Como nel Sant'Abbondio. Sotto il leggio l'aquila, legata all'ambone con il dorso e la coda, sporge con le zampe che reggono tra gli artigli il libro. Le penne di varie dimensioni sono più rotonde con una scannellatura nel centro nel corpo; di forma più allungata, strette e piatte quelle delle ali.

L'ultimo pezzo presenta il motivo del grifone che afferra con le zampe dai lunghi artigli e con il becco un coccodrillo, posto a testa in giù, la bocca aperta con lunghi denti aguzzi di forma triangolare alternati. Le squame sono più fitte e piccole sul collo, più allungate e più sommarie sul corpo. Anche l'esecuzione del grifone è più frettolosa, alcuni elementi sono appena incisi sulla superficie in modo approssimativo, come l'occhio e il motivo del becco. Sul collo ha le squame fitte «poste come le scaglie di una pigna». Le ali si aprono a ventaglio partendo dall'attaccatura delle zampe con quattro penne lunghe e piatte. Tutto ha meno rilievo, dà l'impressione di essere stato eseguito più in fretta o da un

Di fianco: uno dei capitelli del pulpito con motivi di foglie di acanto.

In basso: una delle colonne del pulpito decorata a motivo di nastri intrecciati.

altro artista: la testa del grifo è attaccata al fondo e il suo volume si determina solo con il solco profondo che ne delimita il contorno «Caratteristico è il modo con il quale il grifo afferra per la coda il coccodrillo; sembra che la parte inferiore del becco vada indietro e si torca come succede quando si sovrappone il dito medio a quello indice di una mano». È chiaramente ripetuto anche qui il motivo della lotta tra le forze del bene, che il grifo, simbolo di Cristo e della sua doppia natura raffigura, e del male, della doppiezza, dell'insidia, rappresentate dal coccodrillo: la durezza riformistica di Guglielmo da Volpiano, la sua scrupolosa attenzione rivolta ai testi evangelici e alle opere dei dottori della chiesa (alcuni suoi sermoni, oggi in parte andati perduti, furono attribuiti a Sant'Agostino) possono darci la chiave di lettura dei singoli pezzi del pulpito.

Il pulpito poggia su una base sagomata sorretta da quattro colonne, diverse tra di loro, due sono lisce, e due, più snelle, sono decorate sul fusto da motivi di intrecci; poggiano tutte e quattro su basi attiche, con unghioni ai quattro angoli, motivo «che apparve nella scultura dell'Italia settentrionale soltanto nell'XI secolo e da allora fu il tipo di base più comune».[92] La terza colonna, la più ornata, è decorata con motivi di doppie volute terminanti a riccioli trattenute da un fermaglio orizzontale. Questo motivo lo ritroviamo, anche se molto corroso e quindi difficilmente riconoscibile, su uno stipite del portale nord del San Michele di Pavia e nei fregi che ornano gli archi di accesso alla cripta di San Zeno a Verona.

«La terza colonna si ispira a lavori di oreficeria e a cancellate di ferro».[93]

Il capitello che corona questa colonna è piuttosto semplice con un alto collare e motivi decorativi ad ovuli e fogliette. L'altra colonna è evidentemente quella andata perduta, non già durante i lavori per l'edificazione della cripta del 1697, ma per lo meno un secolo prima poiché già in un inventario dei primi del XVII secolo si parla di pulpito retto da tre colonne; fu ritrovata durante i lavori di restauro fatti nel 1880 dal Rusconi e infine sistemata al suo posto dal Nigra che ne rifece non solo la base, ma anche il pezzo mancante. Secondo questo architetto la diversa altezza della colonna è da spiegarsi con la primitiva posizione dell'ambone che poggiava sul

Di fianco: un capitello del pulpito con protomi di animali e serpente.

Sotto: capitello che riprende lo stesso motivo delle foglie di acanto del fregio che si snoda alla base del pulpito.

Nella pagina seguente: in alto il martirio di Santo Stefano, affresco della prima metà del XVI secolo; sotto, la Madonna in trono tra i santi Sebastiano, Giacomo, Giulio e Rocco. Affresco di scuola gaudenziana.

Nelle pagine seguenti: i santi Sebastiano, Rocco, Giacomo, Caterina d'Alessandria e Biagio. Affresco datato 1486.

presbiterio rialzato rispetto al piano della basilica, ma ciò sarebbe esatto se tutte e due le colonne posteriori fossero più corte. Questa colonna è decorata con il consueto motivo di larghi nastri intrecciati, che continua dall'alto medioevo a tutto il romanico e che ritroviamo presente in innumerevoli monumenti soprattutto dell'area lombarda. Il capitello che corona questa colonna presenta la decorazione più interessante: su un lato teste di cani o di leoni, la lettura non è molto agevole essendo molto corroso, e un serpente che si snoda da una faccia all'altra con in bocca una mela, in mezzo a foglie.

Questo tipo di decorazione e di rilievo si riallaccia alle facce del pulpito: lo stesso tipo di teste grosse, quadrate, con il naso rotondo, gli occhi ovali, sporgenti. Osservando con attenzione il capitello e confrontandolo con i due corinzi delle colonne anteriori, tenendo conto che questo appare molto corroso perché rimasto interrato per secoli prima di essere riportato al suo posto originale, vorremmo avanzare una ipotesi: sembrerebbe simile a quelli corinzi, il modo di trattare le foglie, come queste sono disposte sulla superficie, negli angoli, e reimpiegato e lavorato con le teste e lo snodarsi del serpente. Capitelli compositi come li ritroviamo ad Issoire, a Chauriat, a Saint Dier, a Pavia presentano il rilievo di elementi naturali a foglie e il rilievo della figura con lo stesso aggetto, lo stesso spessore entro le stesse linee. Ritroviamo gli stessi motivi in un ambito più vicino a Ivrea nel chiostro capitolare, dove lavorano artisti riconducibili alla sfera di Guglielmo da Volpiano nome spesso ricorrente anche per Orta.[94] È comunque solo una ipotesi che si riallaccia anche all'osservazione del tipo di fogliame degli altri due esemplari corinzi e del fregio che corre lungo tutto il perimetro del pulpito, frutto di una tecnica molto precisa e raffinata dove, «l'artista ha raggiunto negli intrichi di foglie e soprattutto nel fregio delle foglie di acanto una levità assai difficile da ottenersi».[95] È la testimonianza di un artista che si muove in un'aria di raffinatezza ottoniana,[96] che tratta certi particolari con la ricercatezza e la perizia del miniaturista o con la consumata tecnica dei lavori a stucco. Il capitello corinzio è molto slanciato, le foglie grasse e corpose, ma eseguite con intagli leggeri e incavi sapienti che creano giochi di luce e impressione di lievità. Si osservi a confronto i due capitelli con motivi simili a Santo Stefano di Bologna dell'XI secolo o a Magonza nella cattedrale.

Il pulpito è stato variamente interpretato nelle sue figure come abbiamo visto, e anche variamente datato dagli studiosi che in tempi diversi lo hanno esaminato: la datazione più antica lo pone alla fine dell'epoca longobarda (Rusconi[97] e Bazzetta di Vemenia[98]), Bonfantini lo data al secolo X ponendolo in stretta relazione con l'imperatore Ottone il Grande,[99] Nigra[100] e Verdina[101] lo pongono nel secolo X, alla fine il primo, alla seconda metà il secondo. I più lo datano al secolo XII, dal Porter al Venturi, al De Francovich, al Boeckler, al Kautzsch, al Toesca, al Verzone, alla Chiovenda, concordando tutti per il primo quarto del secolo XII,[102] collocandolo in relazione con l'ambiente comasco in generale e con il portale di San Fedele e il frammento della chiesa di Sant'Abbondio in particolare. La Bossaglia lo pone nell'ambito del gruppo di San Fedele e dell'opera dei lapicidi Comacini, definendolo opera «... di fattura scaltrita e consapevole scaltrezza, si da rimandare allo stile illustre della scuola ottoniana». «I rapporti tra il pulpito di San Giulio d'Orta e le sculture comasche vengono rafforzati da raffronti con alcuni capitelli di Sant'Abbondio di Como: in uno di essi ad esempio si vede un mostro dalla testa quadrata assolutamente identica a quella del drago alato simboleggiante S. Luca a San Giulio d'Orta; un altro è adorno ai quattro angoli di teste umane dalle cui bocche si svolgono nastri sinuosi analoghi ai mascheroni del suddetto pulpito e alla porta di San Fedele, a Como... Tra i rilievi dell'ambone e le sculture di Como unite così strettamente da molte concordanze iconografiche e stilistiche non vi può essere distacco cronologico notevole anche se a prima vista una datazione più tarda dell'ambone potrebbe apparire fondata guardando alla esecuzione più netta, più precisa, più plastica delle sue sculture. Ma non bisogna dimenticare che se lo stato di conservazione dell'ambone di San Giulio è perfetto, i rilievi di Como sono consunti dal tempo».[103]

I riferimenti secondo me vanno cercati nell'ambito dei rapporti frequenti tra l'ambiente lombardo entro cui gravita anche Novara e la sua diocesi, e le chiese romaniche germaniche in modo particolare tra la fine dell'XI secolo e per tutto il XII, messi in luce dagli studiosi

IS CVLTOR X COMEN
IACOBI·NA CRISTOFORI
HANC
SOBAGI FVNDAVIT IORBE·CAPELA* HAC·I BASSILICA

AVD TE PTEANT HEC COLIGE METE SERENA AD SVPV LAVD
RINE SATOR QVI MERVERE SPRETIS MODANIS CELESTIA SC DERE
CATOR Q CREATVS IPSA DEPIGI FECI NON METE TVMENTE) 1486
S BLASI
VS

Nella pagina precedente: la Madonna e San Giuseppe in adorazione davanti al Bambino. Affresco votivo della prima metà del XVI secolo.

Qui sotto a sinistra: la Madonna ai piedi della croce, statua lignea del XVI secolo; a destra San Leonardo, affresco votivo della fine del XV secolo.

Kautzsch e Kluckholn, quest'ultimo autore di un importante lavoro su questo specifico argomento, e ancora dal Fastedau, ecc.

Gli scambi tra la Germania e la zona del lago d'Orta sono piuttosto frequenti poiché si trovano sulle grandi linee di comunicazione, facilitati inoltre dagli interessi che gli Ottoni ebbero in questa zona. Como, Milano, San Giulio d'Orta sono collegate con i centri della Germania, soprattutto della zona del Reno, Spira, Magonza...[104] A questo proposito dice Kluckholn «una troupe di scultori italiani ha presieduto alla ornamentazione dei capitelli e di altri lavori di scultura (a Spira)» così come secondo Kautzsch tutta la decorazione della cattedrale si rifà a modelli italiani. Ritroviamo il motivo dei grifi che tengono per il becco la coda dei due draghi e con le zampe tengono il resto del corpo a Spira e a Magonza; ritroviamo lo stesso modo di staccare la figura dal fondo con un tratto unico che le circonda, lo stesso motivo dei racemi a tre fili che escono dalla bocca aperta di un mascherone, lo stesso modo di eseguire le teste di animali i capitelli a foglie di acanto, il modo di trattare le piume e le ali, il volto allungato del centauro: il Kautzsch parla di una stessa scuola per Magonza e per l'isola, e così pure lo Swarznski mette in luce i stretti legami diretti tra San Giulio, Spira e Magonza.[105]

Oltre al pulpito si conservano nella chiesa, sembrerebbe alla loro collocazione originale, alcuni interessanti

Nella pagina seguente: stemma ed epigrafe in caratteri gotici in memoria di Pietro Filargo di Candia, originario di Crusinallo, Vescovo di Novara dal 1388 al 1402 ed eletto Papa durante il concilio di Pisa col nome di Alessandro V.

capitelli. Per Rusconi, uno dei primi che nel secolo scorso si interessarono alla basilica, essi sono coevi al pulpito, riconducibili al medesimo stile lombardo «quantunque guasti e ritocchi», mentre il Porter dice che essi sono reimpiegati dalla primitiva costruzione.[106]

Per Verzone sono opera quanto mai rozza, ma sono tutti contemporanei alla chiesa: «questo fatto è dimostrato dalle forme stesse di essi, preparati appositamente per le semicolonne della chiesa e quindi lavorati nella sola parte a vista: capitelli di questo genere non possono essere attribuiti ad epoca anteriore al mille».[107] La Chiovenda riporta questi capitelli alla primitiva basilica del X secolo e ritiene «che si trovano capitelli dello stesso tipo in quasi tutte le chiese dell'Ossola e dei laghi d'Orta, Maggiore e di Como e in quelle della Svizzera, in special modo del Canton Ticino».[108] I capitelli, di fattura senz'altro rozza, tutti di forma cubica, sono decorati con motivi di foglie piuttosto piatte, tipo lingue, a forte rilievo, a due ordini, come ritroviamo anche in alcune mensole della chiesa di Santa Maria di Trontano, nella Val d'Ossola, o di albero stilizzato senza foglie, simile ad uno della chiesa di Santa Maria di Aurona a Milano, o di volute incise con ricciolo grande e fortemente girato e rosette al centro incise o ancora di foglie trattate con le venature a tipo lisca di pesce incise piuttosto profondamente, disposte a due ordini.

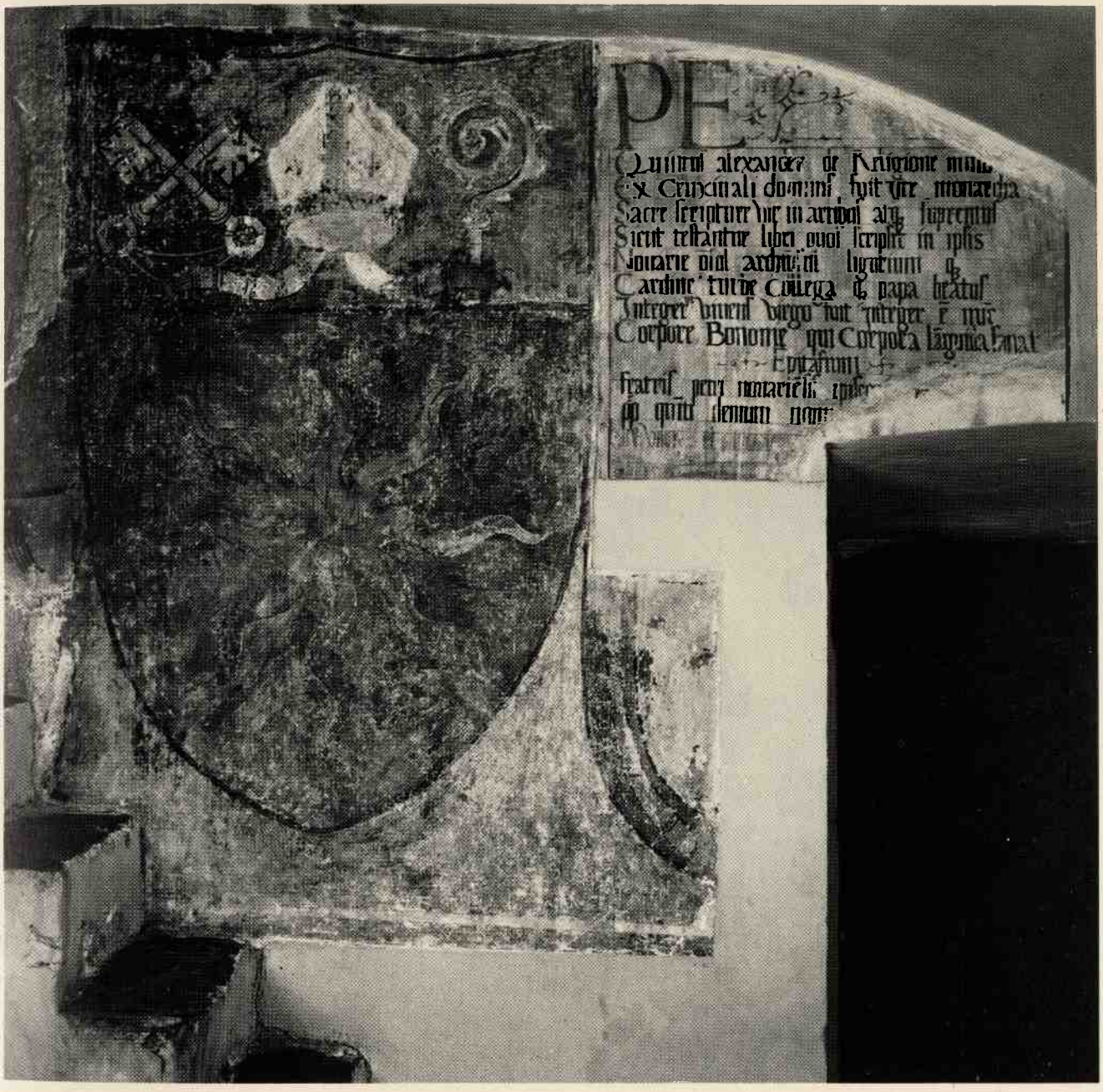
L'interno della Collegiata di San Giulio è decorato da affreschi che costituiscono un insieme unitario nella navata di sinistra, nelle volte e sui pilastri in cui appare evidente il carattere di decorazione votiva e da tele appese alle pareti o inserite in cornici di stucco che formano con la sagrestia, appositamente adibita, una discreta pinacoteca iniziata fin dal 1525 per volere del Vescovo Giovanni Angelo Arcimboldi che risiedette per lungo tempo nel Palazzo Vescovile dell'isola e nel 1541 iniziò importanti lavori di restauro nella chiesa e di ripristino della vecchia sagrestia.

Dalla testimonianza del Cotta sappiamo che «il coro semicircolare e l'alta cupola o sia il tiburio ottagonale sono posti in azzurro finissimo ornati con le sante immagini degli apostoli ed evangelisti ed historiati in parte da fatti del santo, ma quelle pitture sono così mal concie dal tempo (oltre d'esser antichissime opere d'un pennellastro) che veramente destano ribrezzo a chi le rimira».[109] Di questi affreschi che ornavano l'abside e la cupola non rimane nessuna traccia: un documento del 17 ottobre 1725 dell'Archivio Capitolare di Novara afferma la necessità di decorare con nuove pitture la chiesa, «deformata per l'antichità», decisione approvata dall'unanimità del Capitolo.[110]

L'incarico viene affidato a Giovanni Battista Cantalupi da Miasino,[111] pittore pressoché locale, buon freschista occupato anche nelle cappelle del Sacro Monte di Orta «buon pittore settecentesco, che godette di una certa fama per la sua bravura tutta tecnica». Accanto a lui troviamo, molto probabilmente, come stuccatore G.A. Manca di Campertogno, suo collaboratore già in altri lavori: coprì le strutture originali romaniche con lesene di stucco sovrapposte ai pilastri di finto marmo rosso sormontate da alti capitelli corinzi, smussò gli angoli retti con coperture, ruppe lo slancio della navata centrale con una pesante cornice ad angoli smussati che sinuosamente si snoda per tutta la chiesa sopra i matronei e continua per tutto il transetto, inserendosi anche nell'abside maggiore, divise il catino absidale in tanti spicchi a finte tarsie marmoree ovali e rettangolari, tutti motivi da lui usati nel Santuario dell'Addolorata,[112] e così pure la cupola viene divisa in otto scomparti; alleggerì gli arconi di sostegno sia del transetto, sia della navata maggiore con lo stesso motivo di tarsie di finto marmo rosso e verde.

L'opera del Cantalupi si svolge dal catino absidale dove è rappresentata la Trinità, Dio Padre e il Figlio, assisi su nuvole aeree e la colomba in alto in una grande luce nello scomparto di mezzo e ai due lati angeli in mezzo a nuvole, al tiburio scompartito in otto spicchi con un tripudio di angeli musicanti, uno per spicchio con strumenti diversi, mentre nei pennacchi sono raffigurati i quattro Evangelisti con i loro simboli. Il motivo degli angeli si ripete anche nelle due volte dei bracci del transetto. Nelle volte della navata maggiore è raffigurata l'ascesa al cielo e la gloria di San Giulio con nuvole azzurre ed accompagnamento di angeli e di figure raffiguranti la virtù in uno sfondo di cielo.

La rappresentazione è piuttosto convenzionale, legata a soliti schemi barocchi di prospettive aeree, di cieli azzurri che si spalancano, di figure volanti su nuvole rosa, anche se non manca una certa eleganza nei toni



lievi, trasparenti, grazie all'uso di una tavolozza di colori chiari, dall'azzurro al rosa in cui l'unica nota scura è offerta dal saio marrone del Santo, in stretta osservanza con l'antica iconografia; in omaggio alla quale non mancano pure la lunga barba bianca e il bastone. L'elemento architettonico tipico della tradizione dei quadraturisti è qui ridotto a pochi elementi; come cornici spezzate, mensole e stemmi perfettamente inseriti nei pennacchi o semplici cornici dai bordi tondeggianti che delimitano l'occhio del cielo. L'impianto delle figure soprattutto degli Evangelisti nei quattro pennacchi della cupola e del santo è solido, ben costruito, mentre il Cantalupi, negli angeli musicanti, mostra una certa grazia di maniera che sfiora una fastidiosa leziosità.

Continua ancora la descrizione del Cotta «Tra le molte pitture che a fresco si conservano sono stimabili quelle di Gaudenzio Ferrari di Val d'Uggia e di Bernardino Lanino Vercellese ed ad oglio quelle del Fiamminghino, del nostro rivierese Carlo Francesco Bertocchino d'Ameno (pennello d'illustrissima spettazione, ma colto dalla morte nei suoi più verdi anni), di Rocco Delfina di quest'isola...».[113] Osservando gli affreschi possiamo nei modi riportare non direi a Gaudenzio Ferrari personalmente, ma come la Brizio e la critica gaudenziana moderna, alla sua scuola, ad «anonimo gaudenziano», la Madonna in trono con il bambino tra i santi Sebastiano, Giacomo, Giulio e Rocco, della seconda campata della navata minore di destra: la Madonna bionda con un manto rosso al centro seduta su un trono posto su tre gradini tiene il Bambino, che sta in piedi sulle sue ginocchia; ai lati, due per parte, sono i santi Sebastiano e Giacomo, vecchio con una fluente barba bianca, a sinistra, San Rocco posto di profilo coperto da un manto marrone e San Giulio a destra.

Qui accanto: testa femminile ad affresco affiorante sotto la decorazione a stucco del 3° pilastro a sinistra della navata maggiore.

Nella pagina accanto: la Natività e la teoria di santi.

I colori caldi, nelle tonalità solari del biondo rosso e marrone, una certa volumetria nei panneggi che ricoprono il corpo della Madonna, il modo di trattare i capelli a riccioli fitti disposti in ordine orizzontale, la stessa barba dei due santi ai lati del trono divise in due ciocche dai riccioli fitti, la forma del viso e il suo modo di inserirsi nell'aureola, specialmente nella Madonna, la testa leggermente reclinata fanno pensare allo stesso ambiente intorno a Gaudenzio Ferrari, anche se traspare un carattere più popolare, specialmente nella resa dei corpi.[114]

Ancora riferibili alla maniera gaudenziana sono a mio parere i due santi Fermo (alcuni dicono San Giorgio, ma ritengo debba trattarsi del santo che trova particolare venerazione nella zona) e Sant'Apollonia del pilastro della navata di destra all'altezza della seconda campata: i due santi sono in piedi, l'uno a gambe larghe appoggiato all'elsa della spada, con una pesante corazza argentea, l'altra tiene in mano un libro e le tenaglie simbolo del suo martirio, e la lunetta con il martirio di Santo Stefano, nella seconda campata della navata di destra in cui appare il santo inginocchiato sulla sinistra mentre alcuni giovani raccolgono i sassi e glieli lanciano, e ancora i santi Giulio e Audenzio sempre nella stessa navata sul pilastro alla terza campata, affresco purtroppo molto rovinato dalla deprecabile abitudine di turisti o pellegrini di deturpare con firme e date e intere frasi le opere d'arte dei luoghi visitati. Anche qui il modo di trattare gli abiti che ricadono in pesanti panneggi sul corpo creando un effetto di volume, la forma del viso, i capelli e la barba richiamano molto da vicino l'ambiente gaudenziano, anche se è impossibile o per lo meno azzardato avanzare dei nomi. Sono attribuiti al Lanino, almeno su vecchie guide della Chiesa, i «quattro profeti» o, direi meglio, i quattro Evangelisti sulla volta della seconda campata, sempre della navata minore di destra, attribuzione alquanto opinabile; mentre ad un pittore locale, di gusto popolaresco ma che aveva sicuramente visto gli affreschi dello scolaro di Gaudenzio a Candia Lomellina è riferibile il piccolo affresco votivo posto sul pilastro alla sinistra del vecchio ingresso raffigurante la Madonna e San Giuseppe in adorazione davanti al Bambino.

L'affresco più antico di tutta la chiesa è collocato sul pilastro all'altezza della seconda campata nella navata di sinistra: rappresenta il martirio di San Lorenzo posto sulla graticola infocata, lambito da terribili lingue di fuoco mentre due aguzzini con lunghi forconi in mano gli feriscono il corpo, e un terzo inginocchiato attizza il fuoco con un mantice; in alto Gesù si affaccia per confortarlo e gli tende le braccia aspettandolo. L'affresco, databile alla seconda metà del XIV secolo, è un esempio di arte popolare con cruenti toni realistici fatta per impressionare il fedele. L'espressione e i gesti dei due torturati, le lingue di fuoco attizzate dall'uomo inginocchiato sono di effetto immediato e in stridente contrasto con l'espressione dolce del santo e il gesto affettuoso di Cristo. L'effetto accentuato, dell'uso di un colore verde che dilaga dappertutto senza variazioni di tonalità è piuttosto popolaresco, ma vi si scorgono alcuni riferimenti più colti, forse tratti da miniature, nel disegno del corpo e del viso del santo e nei bordi ricamati nelle vesti del Cristo e nello stesso nimbo.

Sulla parete della navata di destra, all'altezza della

IS CVLTOR X COMEN
AVD TE PTEANT HEC COLIGE ME TE SERENA AD SVI LAVDE
RINE SATOR QVI MERVERE SPRETIS MODANIS CELESTIA SC
CATOR QI CREATVS IPSA DEPIGI FECI NON ME TVMELITE 1486
S BLASI
VS

Nella pagina precedente: i santi Cosma e Damiano, affreschi votivi della fine del XV secolo.

Di fianco e in basso: i santi Rocco e Sebastiano, particolari dell'affresco sulla parete destra dell'antisagrestia.

terza campata si trova uno degli affreschi più interessanti e più belli di tutta la chiesa.

Nella lunetta è rappresentata la Natività e nella parete sottostante una teoria di cinque santi, San Sebastiano, San Rocco, San Giacomo, Santa Caterina di Alessandria e San Biagio. Tra i due affreschi vi è una scritta in esametri che indica con esattezza la data e il nome del committente, tale Stefano che, nominato cantore nella basilica, fece dipingere la cappella: «Si cis cultor x...e omenq(ue)...a te haud te p(re)t(er) eant hac colige me(n)te serena ad sup(er)u(m)laud e(m) Iaco bi na-(m) crisotforiq(ue)atq(ue) k(a)ta rine sa(n)tor(um)qui meruere spre tis mo(n)danis calestia sc(an)dere r(egna) stemate hanc somagi fundavit i(n) orbe capela(m) hac i(n) basilica st(ef)anus ca(n)torq(ue) creatus ipsa(m) depi(n)gi feci non me(n)te tumente 1486».[115]

È evidentemente un affresco votivo come quelli raffiguranti altri santi sulle pareti e sui pilastri della chiesa o nell'antisagrestia, come è consuetudine fin dal medioevo porre per ringraziamento o per propiziarsi una grazia dalla Madonna o da un santo a cui si è particolarmente devoti (alcuni di questi, infatti, come il San Nicola e le tre devote inginocchiate ai suoi piedi o il San Paolo richiamano gli stessi santi effigiati sulle colonne del San Francesco di Lodi prezioso esempio di chiesa quasi interamente ricoperta di tali opere).

L'affresco è stato recentemente restaurato ad opera della Soprintendenza di Torino ed è chiaramente leggibile: in alto sotto una rudimentale capanna fatta di un tetto e quattro tronchi d'albero come sostegno sono inginocchiati San Giuseppe e la Madonna davanti al bambino posto in un cesto che gli fa da culla. Sulla sinistra inginocchiati due pastori e il bue e l'asino; sullo sfondo un accenno di paesaggio a gradoni degradanti. Si guardi ad un'opera stilisticamente coeva come l'affresco nella cappella di San Cristo a Crevacuore.

È una rappresentazione del presepe semplice, con tratti popolari della stessa mano della teoria dei santi: questi sono perfettamente frontali, disposti entro uno sfondo nero con la scritta che indica il nome di ciascuno: hanno tutti le medesime facce ovali con gli zigomi segnati da una identica ombreggiatura, occhi rotondi e scuri, bocca a cuore piccola e rossa e capelli ricadenti sulle spalle inanellati a riccioli fitti disposti in onde oriz-

Nella pagina seguente: i santi Fermo ed Apollonia, affresco di scuola gaudenziana.

Qui sotto: Francesco del Cairo: Assunzione in cielo della Beata Vergine. Cappella dell'Assunzione.

zontali. Santa Caterina e San Biagio Vescovo indossano abiti damascati in cui ricorre il medesimo ricamo con il motivo del melograno. Sono questi particolari, la tipologia del viso, le ombreggiature, il modo di trattare i capelli, gli abiti preziosi con lo stesso motivo, la pavimentazione fatta a ciotoli accostati uno all'altro, il modo di fare il nimbo a raggiera e il modo di inserire il viso in esso, e la stessa data che si legge in fondo alla scritta, che hanno fatto pensare all'attribuzione o per lo meno ad un probabile accostamento alla famiglia dei Cagnola, pittori attivi nel Novarese e nel Vercellese. Tommaso, del quale si hanno notizie dal 1479 al 1509, Francesco e Sperindio: di questi ricordiamo per un confronto la chiesa della Madonna della Serra a Crevacuore con la decorazione dell'abside con Madonne e gli stessi santi, o ancora la chiesa di San Martino a Bolzano Novarese, che ha affreschi firmati Tommaso Cagnola e datati 1486, coevi quindi ed eseguiti in una località molto vicina ad Orta,[116] o ancora alla sua bottega, in particolare a Daniele de Bosis, padre «novarese» che lavora con il Cagnola a Biandrate nella cappella di Santa Maria e dei Santi Sebastiano e Fabiano, a Garbagna, a Soriso, o al figlio di cui conosciamo un affresco con la Madonna, e i Santi Rocco e Sebastiano a Mezzana Mortigliengo, nella chiesa di San Rocco.[117]

Alla stessa bottega pensiamo di poter assegnare la volta della terza campata con i quattro dottori della chiesa Gerolamo, Agostino, Gregorio e Ambrogio, i santi Cosma e Damiano sulle semicolonne della stessa navata, San Nicola, le due sante Dorotea e Apollonia nei sottarchi, San Donnino.

Un'altra teoria di santi si trova nell'antisagrestia, locale lungo e stretto di collegamento tra la chiesa e la sagrestia, affrescata sulla parete di destra: l'affresco appare piuttosto rovinato, anche perché ad esso era stato appoggiato uno degli altari costruiti nella chiesa per la celebrazione singola delle messe dei canonici e fatti abbattere dal Vescovo Bascapè. I santi sono disposti in fila, a figura intera, ognuno entro uno spazio delimitato, da un arco San Sebastiano, da cornici sottili bianche San Giulio, San Rocco, San Martino, Sant'Antonio Abate. Sono figure di gusto popolare, ricche di una immediatezza ingenua ed efficace, che si esprime con un linguaggio semplice: i moduli sono sempre gli stessi, visi graziosi, tondeggianti, con occhi spalancati e tondi, nasi e bocche piccole, tutti uguali anche se singolarmente riconoscibili e identificabili non solo dal «titulus», ma anche da consueti attributi, la treccia, la testa, una gamba, il bastone da pellegrino, ecc.; i colori sono teneri, verdi chiari, rosa, e uguali sono gli accenni di paesaggio alle spalle del San Sebastiano attonito con le frecce conficcate anche nel bel viso dalle guance da fanciullo o nel severo San Rocco dai lunghi baffi spioventi e dal cappello da viandante, montagne dalle ripide cime che si elevano brulle da un verde bosco. Ritroviamo la stessa iconografia nel polittico della Madonna di «Via della Croce» a Candelo in provincia di Biella del 1528, a cui rimandiamo per confronti.[118]

Non esiste per questi affreschi alcuna documentazione di archivio che possa meglio inquadrarli storicamen-

IERO
SANTI
SAGV

Qui sopra: Giorgio Bonola, San Giulio aggioga al carro il lupo. Braccio destro del transetto.

Nella pagina precedente: i dottori della chiesa, volta della 3ª campata della navata di destra. Affresco della fine del XV secolo.

te, attribuendoli a questa o a quella scuola. L'unico discorso possibile rimane perciò quello del rapporto stilistico.

Tra le tele che suscitano particolare interesse abbiamo nella parete di centro della cappella dell'Assunta, alla sinistra dell'altare maggiore, «una tavola del Cavalier Caijro milanese (perciò encomiata da Luigi Scaramuzza Perugino)».[119]

È «l'Assunzione in cielo della Beata Vergine», attribuita comunemente a Francesco del Cairo, da tutta la critica e riferibile, direi, all'ultimo periodo della produzione del pittore, in particolare alla tela della chiesa di Santo Stefano a Casale Monferrato per certe «sfioccature» di colore, e per certe «cadute» tecniche, come la figura del devoto a braccia aperte di spalle, talmente mancata da far pensare ad altra mano. Si ritrova il tipico andamento diagonale che «permette maggiore dinamicità drammatica»[120] segnato dalle braccia aperte della Madonna in alto a cui fa riscontro la figura della devota inginocchiata con un manto spiegato tra una mano e l'altra. La luce è piuttosto soffusa con bagliori in alto, dietro la Madonna e in basso, sul fondo, che crea effetti manieristici di contrasto. «....A quest'ultimo periodo appartiene anche l'Assunta di Orta. Opera sicura del pittore, anche essa sinora completamente ignorata, è esempio prezioso dell'involuzione in cui cade il Del Cairo negli ultimi anni della sua vita. Dell'epoca giovanile conserva solo la monumentalità, la robustezza dell'impianto delle figure, visibile qui soprattutto nella

Vergine portata in volo dagli angeli che lega bene con la tela di Piacenza (Apparizione a Sant'Antonio, S. Teresa di Piacenza) e che d'altra parte è il particolare più riuscito del dipinto. La folla invece che attonita presenzia al miracolo rivela una intrinseca debolezza: la stoffa delle vesti si è fatta ancora più cascante, ha perso ogni sostenutezza, mentre i gesti sono più legnosi».[121]

Alle due pareti laterali, entro cornici di stucco nero sono due tele raffiguranti a sinistra la visione di Ezechiele della resurrezione dei morti e a destra il miracolo di Sant'Elia. Il primo è uno dei quadri più interessanti e più belli contenuti nella chiesa: il profeta in piedi giganteggia con la figura costruita dai bei panneggi che gli si avvolgono intorno al corpo davanti alla valle in cui, il giorno della resurrezione, i corpi riprendono le loro antiche spoglie. E riconducibile nell'ambiente lombardo-piemontese della fine del XVI secolo con echi di certo Morazzone nel manto avvolgente costruito con bagliori di luce fredda: richiama infatti il San Rocco della Chiesa di San Bartolomeo a Borgomanero o ancora la figura di San Gioacchino a destra del quadro con la Nascita della Vergine nella Collegiata di Santa Maria ad Arona, nel gesto della mano o nella testa. Qualche particolare fa pensare ai Fiamminghini come nel gruppo dei risorti a sinistra, occasione a spunti manieristici nella resa dei corpi nudi del personaggio accovacciato e del vecchio.

Alla stessa mano, che ancora una volta conferma come il Novarese abbia gravitato culturalmente verso la Lombardia, è riferibile l'altro quadro con il miracolo di Sant'Elia che risana un giovane. Sono presenti richiami arcaici alla cerchia di Defendente Ferrari per certi particolari come la lesena decorata alle spalle del santo, o il tavolo ricoperto da un tessuto preziosamente lavorato o ancora nello squarcio in alto con l'apparizione del santo al fanciullo malato. La figura del vecchio dal panneggio così voluminoso costruito a larghe volute è eccessivamente allungata secondo moduli manieristici, mentre il ragazzo fra le braccia della madre rivela la stessa secchezza nelle membra pallide dei morti risorti del quadro precedente. Dalle testimonianze del Cotta sappiamo che nella chiesa vi erano tele di Rocco Delfina pittore nativo dell'isola. Naturalmente a livello di ipotesi possiamo proporre questo nome, dal momento che non si conoscono altre opere dello stesso autore che possano essere messe a confronto.[122]

Sopra la cappella del Rosario, inserita in una cornice di stucco nero, difficilmente e malamente visibile, si trova la grande tela raffigurante San Giulio che aggioga al carro un lupo di Giorgio Bonola da Miasino. Fu donata alla chiesa dal Canonico del Capitolo G. Battista Gualino di Orta nel 1686: «Sopra l'arco di quella cappella sta appesa una tavola della stessa misura: è opera di Giorgio Bonola di Corconio nostro Rivierese e pennello d'illustre spettazione e fu donata l'anno 1686 dal Canonico Gio. Battista Gualino d'Horta. Vi si figura S. Giulio che sottomette al giogo un lupo ch'avea divorato uno delli due bovi, che carreggiavano in servizio della detta chiesa di San Lorenzo».[123] È Giorgio Bonola un artista piuttosto interessante e poco noto: nacque a Corconio, paese della Riviera il 26 luglio 1657 da Rocco Bonola, che troviamo spesso citato tra i benefattori della chiesa; dal padre fu istradato all'arte ed imparò disegno sotto i pittori milanesi Antonio Busca e Luigi Scaramuzza. Fu poi a Roma alla scuola di Carlo Maratta. Nel 1681 è a Milano dove dipinge una pala d'altare per i padri francescani per la chiesa del Giardino andata purtroppo perduta. In Duomo prepara la grande tela di «San Carlo che veste l'abito religioso e dona ai poveri le sue sostanze» citato in bozzetto da Arslan.[124] Sempre secondo Arslan a lui si deve la «Guarigione di un malato di flussione» nella serie dei quadroni con i miracoli di San Carlo. Nel 1691 lavora agli affreschi in Sant'Alessandro a Milano, andati purtroppo perduti e nello stesso anno viene citato in un documento tra gli artisti che lavorano a Palazzo Reale e nominato perito dal Tribunale per la

Nella pagina precedente: Giuseppe Zanatta, l'incontro di San Giulio e Sant'Audenzio, braccio sinistro del transetto.

Qui sotto: Il Battesimo di Cristo nel Giordano, parete di fondo del battistero.

stima di un'opera di Tarquinio Grasso. Nel Novarese lavora nella parrocchiale di Vacciago dove dipinge il Padre Eterno, e sempre a Vacciago la morte del Santo nell'oratorio di San Giuseppe, a Ghemme dipinge la pala «La Beata Panacea», a Miasino due tele con la vita di San Rocco, a Corconio la volta della chiesa di Santo Stefano. Morì a Milano in una casa presso la parrocchia di San Satiro nel 1700. A lui è legata una preziosa raccolta di autografi disegni, abbozzi e scritti di celebri pittori, in parte dispersa e in parte finita in Polonia al Museo Nazionale con una ricca raccolta di disegni di artisti lombardi, emiliani, veneti e romani del XVI e XVII secolo.[125]

La tela di San Giulio fu dipinta tra il 1684-85 durante un suo soggiorno in patria e offerta dal padre alla chiesa: al centro il santo in saio marrone, sulla sinistra il bue e il lupo tirano il carro, a destra un gruppo, la parte più bella del quadro e che risente degli influssi di Carlo Maratta, di alcuni spettatori, una donna con un bambino in primo piano con un manto di color azzurro intenso, in parte per la verità falsato da restauri, e alcuni uomini dietro.

Riportiamo un divertente sonetto scritto da un monaco basiliano di Milano, appositamente per quest'opera:

«Spettator, ch'ammiri?
Forse che a un giogo stesso
dal prestante pennel di Giorgio espresso
con il bue anhelar un lupo miri?
De l'abbondante cena,
che l'altro bue in divorar ei fece
suplendo la sua voce
paga in tal guisa la mertata pena
Giulio così il condanna, Giulio il santo
de l'altra grazia emulator, che vanta
Sempr'hebbe a suo voler
di far d'un lupo dispietato e fello
piacevol bue o mansueto agnello».[126]

Nel braccio sinistro del transetto «sopra l'arco di questa cappella (dell'Assunzione) pende una gran tavola del mentovato Giuseppe Zanatta, nostro Rivierese, donata nell'anno 1687 dal Canonico Marco Antonio Forte di Horta, nella quale si rappresenta la morte di quel Bifolco il quale per non faticare alla Fabbrica di San Lorenzo di Gozano si finse morto giacendo sopra il carro».[127] È questo un miracolo «contestato» dalla maggior parte dei fedeli che non accettano la crudeltà del santo che fece morire il simulatore: la Chiovenda riporta infatti la divertente notizia che alcuni di questi le chiesero di togliere dal testo il racconto di questo episodio e di non citare nemmeno il quadro.

Giuseppe Zanatta è l'autore anche della tela di grandissime proporzioni che occupa interamente la parete di fondo dello stesso braccio sinistro del transetto «fu donata l'anno 1688 da Don Ferrante Nazaro Canonico della Cattedrale di Novara, all'hora Governatore (Castellano) di questa patria. Vi si figura l'entrata di S. Audenzo Cavaglier Milanese in quest'isola e l'accoglimento fattogli da San Giulio».[128]

Lo Zanatta[129] nacque a Miasino nel 1634; è detto

scolaro del Nuvolone di cui conobbe assai presto le opere allorché questi lavorò intorno e dopo il 1640 alle cappelle del Sacro Monte; con il maestro lavora nell'Oratorio di Sant'Antonio delle Monache di San Francesco di Sales a Miasino dove porta a termine una pala con Sant'Antonio «ritoccata da Carlo Francesco Panfilo Nuvolone»[130], e ancora insieme sempre a Miasino nella Parrocchiale. Dello Zanatta restano la Deposizione della Croce e Gesù lattante e San Rocco visitato dal Cavalier Piacentino Corrado. Nella Parrocchiale di Appella resta una sua grande tela raffigurante l'Ascensione con Santa Caterina ed altri Santi. E ancora in Sant'Anna a Vercelli scene della vita della Santa, affreschi molto rovinati. Morì a Miasino nel 1720.

Richiama il Nuvolone soprattutto nella resa dei visi e nella stessa conformazione delle teste e nei colori.

La composizione della grande tela con l'incontro tra i due santi è molto complessa, la scena affollatissima, le figure ben costruite sono disposte su vari piani, anche se vi è all'interno del quadro un movimento circolare, quasi di spirale che si conclude nelle due figure poste al termine di una scala protese una verso l'altra. Le due

Nella pagina precedente e qui accanto: Filippo Monti, la Madonna consegna il Rosario a San Domenico; Santa Caterina da Siena distribuisce i rosarii a nobili devote. Cappella del Rosario.

Filippo Monti: Il miracolo dell'ossesso, affresco votivo del 1609. Braccio destro del transetto.

figure riprendono la stessa iconografia che vediamo nell'affresco del XVI secolo: San Giulio vecchio con la barba, San Audenzio giovane, con i lunghi capelli, il viso molto bello dai lineamenti perfetti. Purtroppo un recente restauro ha accentuato i colori, falsandone il tono.

La cappella alla destra dell'altare maggiore è dedicata al SS. Rosario (ebbe nel passato anche le dedicazioni a San Bartolomeo e a Sant'Andrea): un documento del 28 Ottobre 1597 segna la data in cui si cominciarono i lavori per ornarla e dipingerla. Un inventario dei beni, del 1618, mobili e immobili della Collegiata così descrive la cappella «...cappella fatta in volta con stucco con oro con li misteri del Rosario dipinti a oglio, cinta da un cancello di legno dove si celebra continuamente. Una ancona sta nella nicchia con la madonna in piedi con il figliolino nasciuto quale è di legno con fili d'oro. I misteri del Rosario a oglio in tavolette inserite in nicchiette di stucco dorato, intorno torno alla facciata di detto altare in quanto importa la lunghezza dell'altare un bel ritratto di Dio Padre con alcuni angeli il tutto in stucco dorato e in parte colorato. Dalla parte sinistra di essa cappella vi è a modo di un quadro compartito in

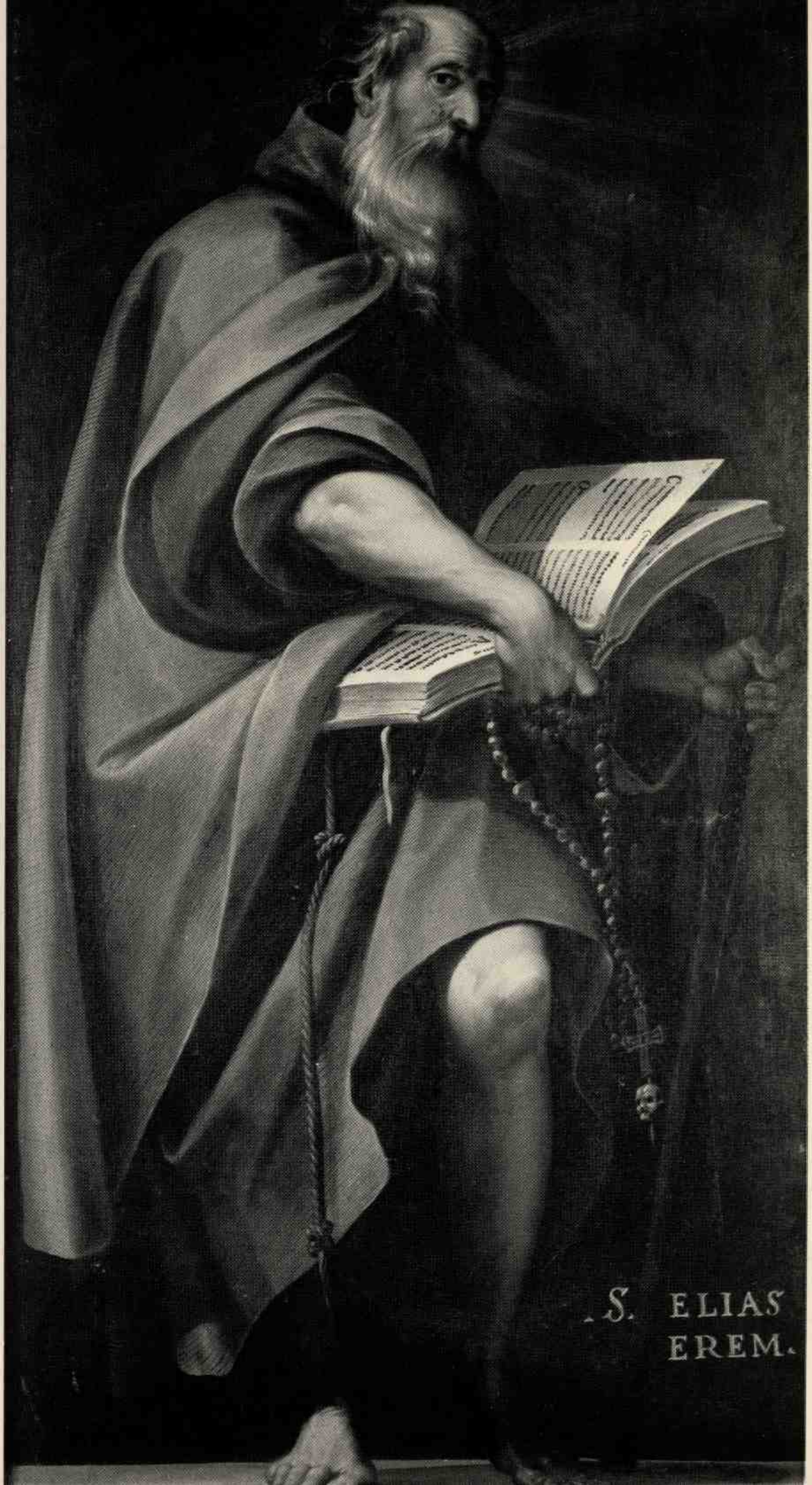
stucco dorato nel quale sono dipinti una Madonna in aria con il filiolo in braccio che hanno nelle mani rosari quali porgono a San Domenico, anche lui dipinto in aria, il quale pare che poi distribuisce essi rosari al Papa ed altri persone dipinte inginocchioni in esso quadro sotto della madonna e San Domenico.

Un altro simile quadro posto all'incontro dalla mano diritta sta dipicta inginocchioni Santa Caterina da Siena alla quale pare che siano volati alcuni angiolini con le mani piene di rosarj e che lei li distribuisce ad una imperatrice, ad una Regina ed ad altre di esse dame le quali la stanno attentendo inginocchioni».[131] I due affreschi incorniciati come quadri da bordi neri in stucco sono opera di Filippo Monti di Orta di cui il Cotta scrive: «...fu raro, anzi prodigioso nell'acertare e colpire della fisionomia nel fare i de ritratti, benché triviale nell'arte pittoresca ed è fiorito circa del 1600».[132] Di lui conosciamo poco, le prime opere sono il piccolo affresco con San Giulio in atto di liberare un ossesso, dai toni soliti beige e marrone con macchie di rosso piuttosto smorzato, vivace ma popolaresco, datato 1609 e firmato Iacobus Filippus Montius per legato di Giovanni Battista Monti posto sopra la porta della sagrestia, sempre in San Giulio, i due affreschi sopra descritti, databili intorno ai primissimi anni del 1600 e alcune cappelle del Sacro Monte (per queste rimandiamo ad altra parte di questo volume), e un affresco nella Parrocchiale dell'isola dei Pescatori. Appare legato al gusto e alla vena narrativa dei Fiamminghini, con una tavolozza dai colori piuttosto spenti, dal beige al marrone con una particolare attenzione nella resa dei visi come possiamo vedere nelle due schiere di fedeli dietro al Papa e dietro all'imperatrice, abilità che lo rese particolarmente noto e che lo fece chiamare dai Borromeo all'isola Bella dove dipinse molti ritratti della nobile famiglia.

Come risulta dalle pagine precedenti, dagli inventari o dai registri della Collegiata difficilmente si può trovare il nome dell'artista autore di una certa opera, a volte anche ampiamente descritta: solamente un documento del 18 Agosto 1613[133] riporta l'ordinazione fatta in seguito alla visita del Bascapè per dipingere le immagini dei santi che sono sepolti nella chiesa in modo che esse fossero esposte nei giorni a loro dedicati, fuori della porta «con ornamento decente d'edera» e stabilisce il pagamento in sei scudi d'oro; e uno posteriore del 1616 in cui si nomina il pittore milanese Figino quale esecutore delle tele: «Item quinque Bellaria in forma magna et decenter corni evangeli missa ad oglio ut dicitur perpulchra nempe S.cti Julij, S.cti Demetrij, S.cti Philiberti, S.cti Aeliae e S.cti Audentij. Ite et alia quattuor Bellaria in forma magna similia preadictus quinque: vidi licet SS. Jacobi Apostoli, Hyeronimi, Juliani et Caroli Quae confici fecimus Mediolani anno 1616 ab eodem pictore seu pictoribus appellans Figinis simili praetio».[134] Le tele, tutte della stessa grandezza, rettangolari, incorniciate allo stesso modo, con la sola figura del santo, sono disposte sulle pareti del transetto, a sinistra e a destra dell'altare maggiore e nella parete di fondo del braccio destro, come in una pinacoteca; ritengo sicuramente di mano del Figino il San Rocco, Sant'Elia, San Giuliano e

Qui sopra: Ambrogio Figino: Sant'Audenzio Confessore, braccio destro del transetto.

Nella pagina seguente: Ambrogio Figino, Sant'Elia eremita, braccio destro del transetto.


S. ELIAS
EREM.

Nella pagina seguente a sinistra: San Paolo; a destra Sant'Antonio Abate, affreschi votivi della seconda metà del XV secolo.

Nelle pagine seguenti: La visione di Ezechiele delle ossa aride, nella cappella dell'Assunzione.

Nelle pagine seguenti: Il miracolo di Sant'Elia, nella cappella dell'Assunzione.

Qui sotto: L'adorazione dei pastori, braccio destro del transetto.

Sant'Audenzio per la costruzione delle figure, per i manti dai luminosi colori che si avvolgono intorno ad esse in pieghe voluminose e che ricadono pesantemente, per i visi, soprattutto Sant'Elia vecchio dalla barba bianca o il giovane Sant'Audenzio, mentre appaiono più tardi, di altra mano e di minore qualità gli altri raffiguranti i Santi Filiberto, Gerolamo, Giacomo e Carlo.

La data di morte del Figino, 1608, fa pensare che il pagamento venisse fatto agli eredi del pittore.

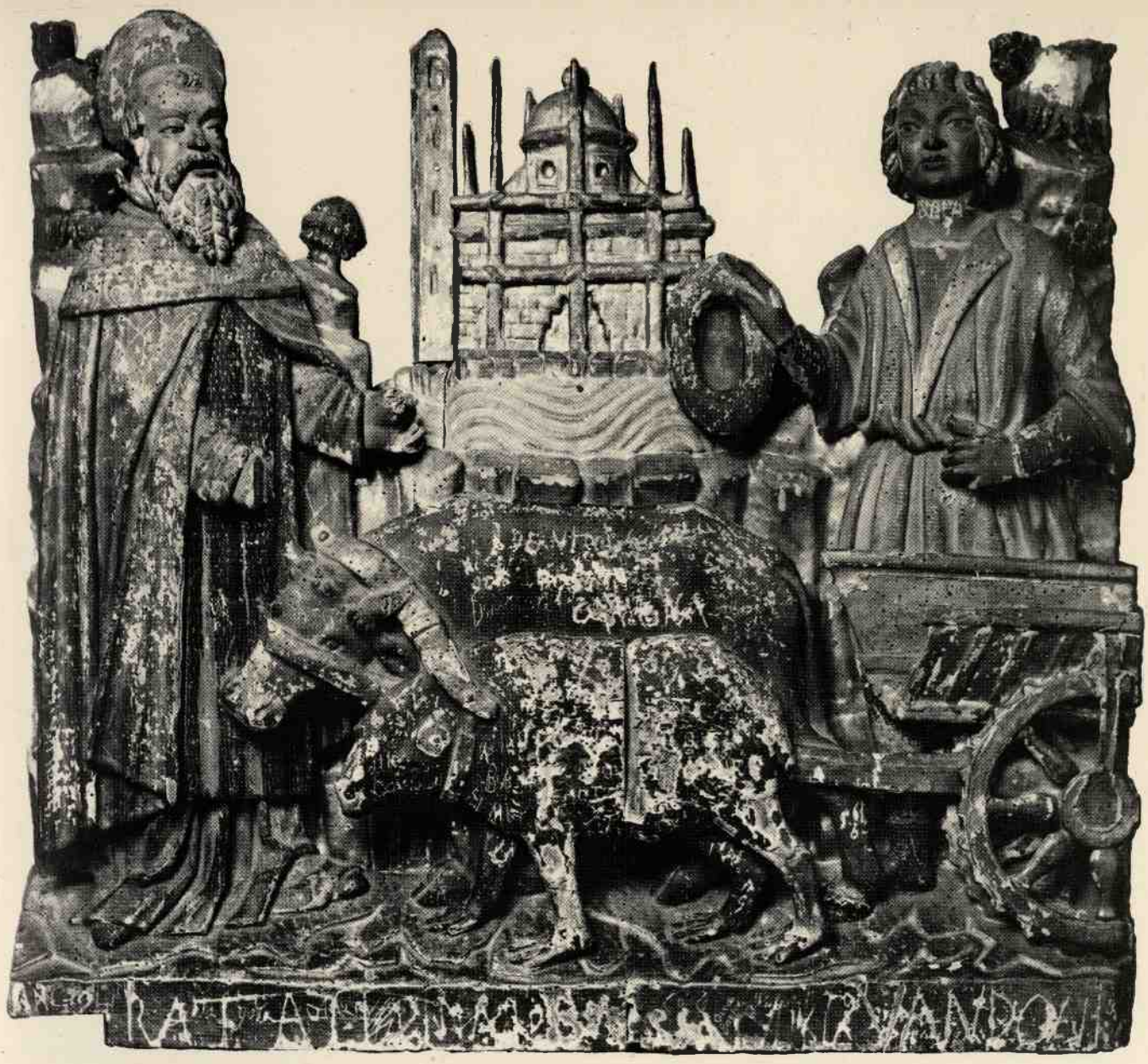
Infine vorrei prendere in esame due tele che appaiono piuttosto interessanti e degne di uno studio approfondito, ambedue purtroppo bisognose di un urgente restauro per l'abbondante umidità che le pareti sulle quali sono poste trasudano: una si trova (in questi giorni, su segnalazione della Soprintendenza, è stata rimossa e trasferita all'interno del Monastero) nella parete di fondo della piccola cappella adibita a battistero, poco visibile a causa dell'alta copertura di legno del fonte. Rappresenta San Giovanni Battista che nel Giordano battezza Cristo, intorno fedeli e in primo piano inginocchiati i due offerenti. Un documento del 1622 parla di un lascito di Giovanni Battista Albergante «per decorare la cappella di San Giovanni Battista»;[135] il quadro reca, non perfettamente leggibile, la dedicazione alla memoria di Battista Albergantus Mem. Aeta XXXVI obit die Januarij 1627. Interessante soprattutto per il particolare dei due offerenti, un uomo e una donna inginocchiati a mani giunte: i loro visi ricordano certi

EZECHIEL

ELIA

Nella pagina precedente: a sinistra Sant'Antonio Abate, affresco votivo datato 1421; a destra il martirio di San Lorenzo, affresco della seconda metà del XIV secolo.

Qui sotto: la sagrestia adibita a pinacoteca fin dal 1525 per volere del Vescovo Giovanni Angelo Arcimboldi.



Nella pagina precedente: San Giulio si dirige verso l'isola popolata da mostri e serpenti. Questa tavola e le seguenti mostrano le quattro formelle che componevano la predella di una icona lignea posta sopra l'altare maggiore, ora smembrata.

quadri di Tanzio da Varallo, soprattutto le ultime opere quali il San Rocco della Parrocchiale di Carnasco ora alla Pinacoteca di Varallo, dal Baroni riconosciuta «una specie di ex voto proletario, in linea con la tradizione plebea», definizione che, con una certa pertinenza, si può riferire anche a questa tela di Orta.

L'altra opera alla quale ci siamo riferiti è posta nel braccio destro del transetto, nella parete di destra: rappresenta una adorazione dei pastori con la Madonna al centro che, con una dolcissima espressione di tenerezza, guarda il bambino che tiene sulle ginocchia, a sinistra San Giuseppe, seduto, avvolto in un mantello, con il mento appoggiato al bastone in un naturale atteggiamento di riposo di una persona anziana; sullo sfondo dietro e alla destra, inginocchiati, sono tre pastori che rendono omaggio al bambino. I colori sono piuttosto scuri, sui toni caldi del marrone in varie sfumature, la luce illumina debolmente la scena (resa peraltro ancora più scura dalle pessime condizioni della tela) con bagliori tenui che mettono in risalto alcuni particolari. L'autore è ignoto, ma per certi particolari richiama al-

cune opere del pittore piemontese Giuseppe Vermiglio (1585-1635) e in particolare il «Presepe di Brera», proveniente dalla Chiesa di Santa Maria delle Grazie di Novara, datato 1622; nel Vermiglio, come qui, vi è un certo gusto intimistico, che pone i personaggi peraltro, fissati ognuno in un suo ruolo nel quale ben si riconosce, in una tranquilla atmosfera umana; anche qui le figure sono solide, «concluse graficamente in campiture unitarie di colori caldi».

La sagrestia adibita a pinacoteca è arricchita nella parete a sinistra da quattro formelle di legno policromo incorniciate raffiguranti in modo ingenuo e popolare i miracoli di San Giulio: il santo davanti all'isola, il santo mentre costruisce la chiesa in vari momenti successivi. Queste quattro formelle oggi staccate una dall'altra, facevano parte di un'unica icona, piuttosto grande della quale troviamo una descrizione negli Inventari dei beni, mobili e immobili, della chiesa. «Sopra accanto al muro della cappella maggiore vi è un'icona grande, di legno, bella e colorata ed adornata et in diversi campi impartita che rappresenta alcuni miracoli di San Giulio mentre fabbricava detta chiesa: in mezzo di essa icona vi è una figura grande di legno di S. Giulio dorata...».[136] Queste formelle componevano evidentemente la predella, poste una accanto all'altra, ed è possibile osservarne le cerniere che le tenevano unite, di un'unica tavola che si trovava anticamente nella cappella maggiore della chiesa.

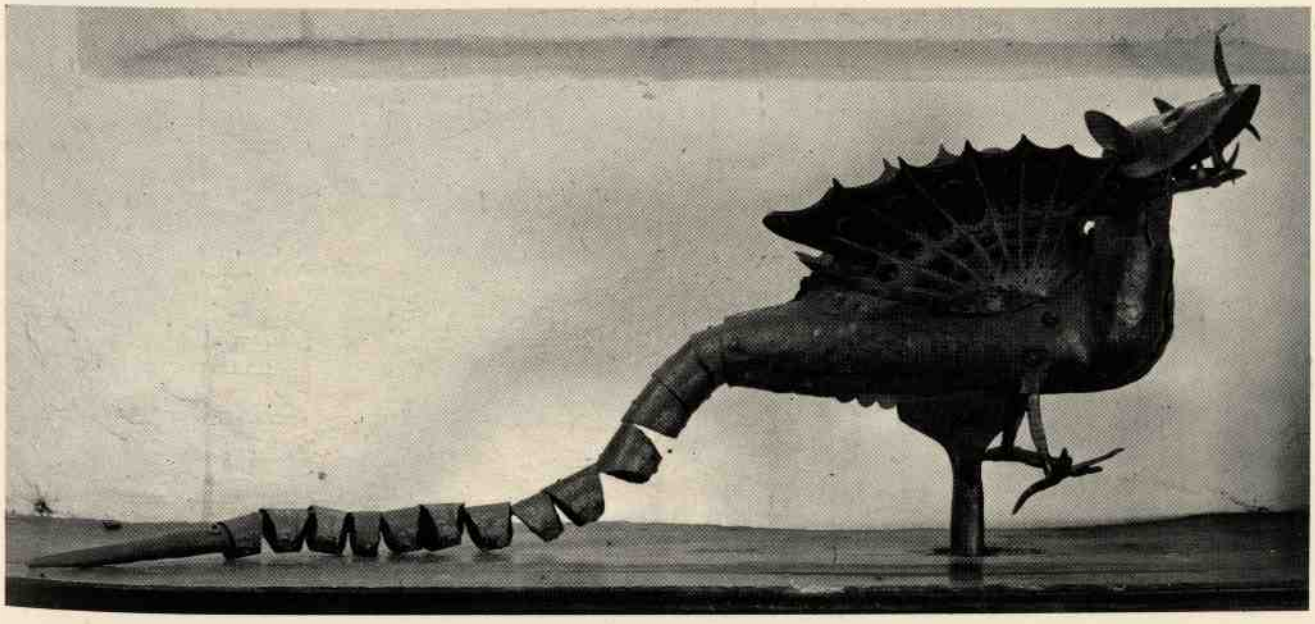
Nelle pagine precedenti e qui sopra: San Giulio assiste alle varie fasi della costruzione della basilica sull'isola.

Nella pagina seguente: drago processionale in bronzo conservato nella sagrestia della basilica.

La statua di San Giulio, di legno dorato, in atto di benedire è oggi, da sola, posta in una nicchia sotto la grande finestra dell'abside maggiore. È un'opera di un intagliatore locale che si esprime in modo piuttosto vivace con un linguaggio immediato, ma non rozzo: molto piacevole e direi anche intelligente è la resa dei diversi piani, della contemporaneità dell'azione, specie nella tavoletta che mostra la prima fase della costruzione della chiesa con le fondamenta e i pilastri innalzati e l'affannarsi degli operai intorno al cantiere.

Ancora nella sagrestia si conserva un drago processionale, resto di una usanza medievale: il drago, nella complessa simbologia e nei bestiari che ispiravano la decorazione delle chiese nel Medioevo, è il simbolo del demonio che viene sconfitto dall'Arcangelo Michele e da Cristo e che nasconde l'allegoria dell'eterna lotta tra le forze del Bene e quelle del Male, come vediamo anche nelle Visioni dell'Apocalisse di San Giovanni. «Questo drago, che continua una usanza dell'alto medioevo che usava draghi dalle enormi proporzioni, veniva portato in processione per le Rogazioni, nei tre giorni precedenti l'Ascensione (nell'isola l'usanza è arrivata fino al 1920) con la lunga coda, che è formata da scaglie snodabili, alzata a simboleggiare la sua lotta e la sua vittoria, nel terzo giorno dopo cioè l'avvento del Messia e degli Apostoli che per lui portarono la parola del bene, la coda viene abbassata per indicare la sconfitta subita. Nei giorni di quaresima si porti dal chierico avanti alla croce capitolare un drago di bronzo sollevato su un bastone dalla coda pieghevole così che nel primo e nel secondo giorno si rende disteso, nel terzo dimessa e dietro alla croce».[137]

Purtroppo questa chiesa importante per il suo posto nella storia, per le sue strutture architettoniche, per le opere in essa contenute e per la sua tradizione liturgica che ancora la pone al centro di una vasta regione, è oggi in pessime condizioni per la forte umidità che ne scrosta le pareti rovinando affreschi e tele e che minaccia fortemente anche il tetto. Non si vuole qui lamentare una situazione comune a tanti monumenti ed edifici di valore storico ed artistico, problema che si unisce alla alterazione giornaliera di abitati per la spropositata estensione, agli attentati continui ed agli sconvolgimenti del patrimonio culturale, ma vuole essere piuttosto un invito a visitare un luogo che, alla bellezza delle opere d'arte ed al suggestivo richiamo della tradizione, unisce un paesaggio incantevole e, fortunatamente per ora, poco alterato.



FONTI:

ACSG = Archivio collegiata isola San Giulio
AMO = Archivio del municipio di Orta
ASDN = Archivio storico diocesano di Novara
ASN = Archivio di Stato di Novara

NOTE

1 E. Repetti, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana,* voce Francigena, Firenze 1833-46.
G. Llabus, *Antica romana via del Sempione,* Milano 1842.
G. Barelli, *Le vie di commercio tra l'Italia, la Francia nel Medioevo,* in BSSS 1907, VII.
A. Rayna, *Strade, pellegrinaggi e ospizi nell'Italia del Medioevo,* in *Atti della Società italiana per il progresso delle Scienze,* Roma 1911.
F. Imberdis, *Les routes médiévales, mythes et realités historiques* in *Annales d'histoire sociale,* XI, 1939, pp. 411-16.
C. Bascapè, *Le vie dei pellegrinaggi medievali,* in *Arch. Stor. della Svizzera italiana,* XV, 1936.
C. Bascapè, *Gli itinerari dei pellegrini,* in *Atti e memorie del I Congresso storico lombardo,* IV-VIII, 1937.
C. A. Quintavalle, *Le vie dei pellegrini,* Milano 1977.

2 C. Bascapè, *Novaria seu de ecclesia Novariensi libri duo, primus de loci, alter de episcopis, Novariæ 1612,* ed. ital. Novara 1878, pp. 178-181.

3 Di questa « *Vita sanctorum fratrum Christi confessorum Julii et Juliani transcripta ex nostro Legendario antiqua manuscripta in mentionis reposito* », si conoscono varie copie, custodite negli archivi della Cattedrale di Novara, negli archivi della chiesa di san Giuliano a Gozzano, nelle parrocchiali di Arona e di Intra e nell'archivio capitolare di Vercelli.
Cfr. C. Fusi, *I greci apostoli del Lago d'Orta,* Novara 1901.
A. M. Bonini, *Vita di S. Giulio e Giuliano, Demetrio, Filiberto, Audenzio e Filacrio,* Milano 1709.
M. Giulino, *Vita e Miracoli dei SS. Confessori Giulio Frate e Giuliano diacono,* Piacenza 1749.
ACV, *Vita dei SS. Giulio e Giuliano,* Novara s.d.

4 C. Fusi, op. cit., p. 213: «S. Julius vir domini cum fratre suo Juliano Mirmidonia orti dicuntur».

5 C. Bascapè, op. cit., p. 187 nota 181 redatta da G. Ravizza: «Il più antico monumento di questi santi è la loro vita manoscritta in gotico che conservasi nelle due Basiliche di Novara e in un codice dell'archivio d'Arona coll'intestazione «Vita auctore anonimo ex Codice Ms. Cartusiae Coloniensis». Questa leggenda fu pubblicata pel primo dal Mombrizio nel suo Santuario nel 1475, poi riprodotta dai Bollandisti ed altri».
Ibidem: «Lasciata adunque la loro patria, che erano Mirmidoni di Egina in Grecia, avendo la mente affatto distolta dalle umane cose e tutta alle celesti intenta, impresero la loro santa peregrinazione. Dicesi che dimorassero qualche tempo nel Lazio ed a Roma alle acque Salvie, applicati alla propostasi opera ed intento, occupati anche negli esercizi della pietà e carità e del sacerdozio e percorso poi altre regioni pervenissero all'Insubria. Anche a Brebia, villaggio della diocesi di Milano (circondario di Varese, mandamento di Gavirate) edificarono una chiesa, nella quale opera essendosi un operaio casualmente amputato il pollice e per copia del sangue sparso essendo privo di sensi, San Giulio, saputolo, si recò da quell'uomo e riposto il dito a suo luogo e fattovi un segno di croce gli ritornò la mano intatta e rimessogli in mano il ferro gli comandò di tosto riprendere il lavoro. Indi si recò nella diocesi di Novara, dicesi in un'isola del Lago Verbano, di quel lago, dice l'autore, che sta sotto Staziona (con quel nome abbiamo già notato designarsi Angera)».
C. Fusi, op. cit., p. 219.
C. Fusi, op. cit., p. 220: « Julianus vir sistebat labori in eadem quam in Gaudiano construere coeperat. Laborantibus uterque pariter in zelo sancti certaminis. Sed vir domini S. Julianus sua expleta fabrica opere, tumulum sanctissimo fratri Julio preparari curabat».
Ctr. *Acta SS. Januarii,* III, Venetia 1734, p. 1100.
Vies des Saints, I, Paris 1935, pp. 632, 633.
Bibliotheca Sanctorum, Roma 1965, voce Giulio.

6 G.P. Bognetti, *L'età longobarda,* II, Milano 1966, pp. 352-353.

7 P. Diacono, *Historia langobardorum,* libr. IV, III, in *M.G.H.SS.Rerum Langobardorum,* tomo I, p. 117.

8 C. Bascapè, op. cit., p. 187.

9 G. Rossetti, *Il culto dei santi nel territorio milanese,* in *Contributi dell'Istituto di Storia medievale dell'Università Cattolica,* vol. II, Milano 1972, pp. 582-585.
Anche i Bollandisti datano la «Vita» al secolo XI, inizi del XII. Cfr. Annal. Boll. 43, 1925, p. 335.

10 P. Frigerio, P. Pisoni, *La cristianizzazione delle terre verbanesi e l'opera missionaria dei Santi Giulio e Giuliano,* in «Novarien» VII, 1975-76, pp. 182-186.

11 C. Baroni, *L'arte Novarese,* in *Novara e il suo Territorio,* Torino 1952, p. 540.

12 Secondo Cognasso in ogni municipio romano era installato un duca longobardo: per es. a Lomello, a Novara, a Pombia, a San Giulio d'Orta. Cfr. F. Cognasso, *Storia di Novara,* Novara 1972.
P. Diacono, op. cit., lib. IV, III, p. 117.
G.L. Barni, *I longobardi in Italia,* Novara 1974, p. 51: «I Franchi riunitisi a Coira, erano nel frattempo calati in Italia per due vie, una verso il Ticino e qui trovarono adesione del duca Mimulfo già, cattolico, che aprì i passi verso Novara».

13 G. P. Bognetti, op. cit., p. 175: «Il centro era con ogni probabilità Pombia e doveva avere come suo ambito e funzione la difesa della strada del Sempione e quindi di tutta questa zona del Cusio e dell'Ossola che, attraverso le cento valli, mette capo a Locarno. Dalle cento valli adunque col favore di Mimulfo dovettero entrare nel novarese le schiere che giunte nelle pianure potevano facilmente passare il Ticino e portarsi nel milanese».

14 C. Sigonio, *Historiarum de regno Italiae, libri quindecim,* Venetia 1574 in «*Rerum Italicarum Scriptores*» liber sextus, pp. 268, 270, narra che Litulfo, uno dei figli di Ottone I costrinse Berengario a rifugiarsi nell'isola di Orta nell'anno 956 e lì fu raggiunto dalla moglie Willa nel 961.
Arnolfo, *Historia mediolanensis,* I, cap. VI: «inexpugnabile municipium».
V. De Witt, *Il Lago Maggiore,* vol. I, Prato 1875, p. 275.
R. Verdina, *Vescovi, imperatori, canonici e castellani,* in Bollettino Storico della Provincia di Novara, 1943, pp. 14-30.
C. Baronio, *Annales Ecclesiastici,* Lucca 1738-56, anno 489 tomo VI, parla di un castello costruito dal Vescovo Onorato nel 489 per fronteggiare le invasioni barbariche sull'isola di San Giulio.

15 ACSG. Diploma di Ottone il Grande dell'anno 962:
In nomine sancte individuaeque trinitatis hotto divine dispositione providentie imperator augustus si sancti et divinocultui locis mancipatis viscera nostre largitatis seu donationis patefecerimus plurimum nobis ad imperii nostri stabilitatem animaeque nostrae remedium atque ad aeternae remunerationis emolumentum proficere minime titubamus. Quapropter notum sit omnium sancte dei aecclesiae fidelium nostrorumque presentium scilicet ac futurorum universitati. Nos non immemores beneficiorum trine insecabilisque maiestatis quae semper circa nostrae imbecillitatis fragilitatem operatur. Specialiter tamen ideo quod misericorditer nobis victoriam tribuens quoddam castrum vidilicet insulam sancti Iulii iam dudum per Berengarium regem ab episcopatu Novariensi sublatam et sibi usurpatam nec non contra nos in rebellionem positam nostre subdiderit dictioni per nostrae imperialis autoritatis paginam tribuisse et omnino concessisse aecclesiae in praedicto castro sitae. In honore vero sancti Iulii confessoris Christi cuius corpus humatum requiescit. Quasdam res nostro iuri et dominationi actenus subiectas infra comitatum Plumbiensem coniacentes hoc est curtes duas Barazzolam et Agredade quarum una quae dicitur Barazola habet mansos viginti et tres et altera quae dicitur Agredade habet mansos decem et semptem. In sumptum et usum canonicorum ibidem deo et sancto Iulio confessori Christi famulantium una cum terris campis vineis pratis, silvis, aquis aquarumque decursibus, piscationibus, molendinis, cultis et incultis servis et ancillis aldionibus et aldiabus omnibusque in integrum ad predictas res penitus pertinentibus cum accessibus et ingressibus eorum superioribus et inferioribus. Hoc autem tamen sancimus et omnino per nostrum imperiale praeceptum statuimus ut nullus episcopus praefatae Novariensis aecclesiae qui pro tempore fuerit: praesumat iam dictas res de victu et stipendio cano-

nicorum subtrahere et sibi vindicare·sed de nostro iure et dominio in usum et sumptus canonicorum atque previdentiam qui pro tempore fuerint·transfundimus atque delegamus·ut habeat teneant et fruantur in perpetuum·omnium hominum inquietudine vel controversia remota·et pro criminum absolutione nostrorum cunctis diebus quibus deus eundem locum perseverare tribuerit precatibus misericordem deumplacare satagerint·quatinus in die districti examinis repudiato setigero: Laneo hereamus consorcio. Si quis igitur huius nostre concessionis praecepti violator extiterit culpabilis; Soluere cogatur; centum libras auri optimi medietatem kamere nostre et medietatem canonicis sancti Iulii quibus illata iniuria fuerit. Quod ut verius credatur diligentique cura ab omnibus observetur; manu propria roborantes anuli nostri impressionem inferius affligi iussimus.

SIGNUM DOMNI OTTONIS (M) INVICTISSIMI AUGUSTI...

LIUTULFUS CANCELLARIUS AD VICEM VUIDONID ARCHICANCELLARII ET EPISCOPI RECOGNIOVIT ET SUBSCRIPSIT

Data IIII kalendas augustas Anno dominicae incarnationii DCCCCLXII Anno vero imperii domni hottonis serenissimi augusti primo inditione quinta. Actum in villa que dicitur horta prope lacu eiusdem sancti Iulii feliciter. Amen.

Nel diploma di Ottone che abbiamo riportato nella trascrizione di F. Gabotto, A. Lizier, A. Leone-G. B. Morandi, O. Scarsello, *Le carte dell'archivio capitolare di S. Maria di Novara,* in BSSS, LXXVIII, pp. 79-81, appare evidente la donazione fatta dall'imperatore alla Basilica delle due corti di Barazzola ed Agredade nel comitato di Pombia. Secondo alcuni storici non appare evidente la restituzione dell'isola alla chiesa e al Vescovo di Novara come lo stesso Bascapè a suo tempo si affrettò a sottolineare: «Neque dubium videri debet quin insulam et cetera quae Episcopus ibi tenebat pius Princeps ecclesiae reliquierit: nam praeterquam quod possessio secuta id demonstrat; quomodo non restituerat quin ampliora donavit? quomodo usurparet qui usurpatorem Berengarium in suo diplomate notavit?». C. Bascapè, op. cit., pp. 178-179.

R. Verdina, *L'isola di San Giulio e la donazione di Ottone I alla chiesa novarese,* in Bollettino storico della Provincia di Novara 1913, pp. 62-64.

M. G. Virgili, *Il dominio episcopale di Novara,* in Bollettino Storico della Provincia di Novara, 1947, p. 36.

R. Verdina, *Vescovi...* art. cit., pp. 14-30

16 ASDN, *Atti di visita,* tomo 20.

17 R. Verdina, *Vescovi...* op. cit., p. 25.

18 ASN, *Isola di San Giulio, Fondo Rusconi* ms. Bonino.

19 L. A. Cotta, *Corografia o descrittione della Riviera di San Giulio contado della sede vescovile di Novara,* Milano 1688, p. 27.

ASDN, *Atti di visita,* tomo 20.

N. Bazzetta di Vemenia, *Il lago d'Orta,* Milano 1930.

C. Nigra, *La Basilica di San Giulio d'Orta,* Novara 1941.

B. Canestro Chiovenda, *L'isola di San Giulio nella storia e nell'arte,* Novara 1963.

20 G. Andenna, *Nobiltà e clero tra l'XI e il XII secolo in una pieve della diocesi di Novara*: Suno, in «Novarien», VII, 1975, p. 16 nota 36: «Nessuno studio è stato compiuto sulla vita comune del clero nelle pievi del Novarese. Un primo sondaggio effettuato da G. Andenna (Le pievi della diocesi di Novara. Lineamenti metodologici e primi risultati di ricerca, in Atti della VII settimana di studi internazionali della Mendola, Milano I - 7 Settembre 1974) ha lasciato intravvedere che sino ai primi vent'anni del XII secolo non vi è alcuna vita comune nelle pievi novaresi. Solo durante l'episcopato di Litifredo (1122-1151) alcune sedi pievane sembrano realizzare embrionali principi di una vita comune. E importante a questo proposito il Testimoniale del 1157 attraverso il quale conosciamo indirettamente alcuni aspetti della vita ecclesiastica delle pievi. Il Testimoniale lascia intravvedere la possibilità che i chierici fossero formati presso le singole pievi, ma, lo sappiamo non dimostra il nostro assunto. La diocesi di Milano possiede studi approfonditi su questo argomento, a cui rimandiamo...».

E. Cattaneo, *La vita comune del clero e la liturgia,* in *Atti della I Settimana Internazionale di Studi della Mendola,* Settembre 1959 (ed. Milano 1962) vol. I pp. 241-272.

E. Cattaneo, *La vita comune del clero a Milano nei secoli IX-XIV,* in «Aevum» 48, 1974, pp. 246-269.

A. De Regibus, *Statuti del Lago d'Orta dal secolo XIV,* Milano 1946.

R. Verdina, *Nuovi documenti sugli ingressi dei Vescovi Conti nella Riviera di San Giulio,* in Bollettino Storico della Provincia di Novara, 1957, p. 196.

AMO, *Diario di Elias De Ulina* m.s. 8°.

A. Massara, *Il diario di Elia De Ulina,* in BSPN II, 1908 ff. III, IV.

21 R. Verdina, *Vescovi,* op. cit., pp. 26-27: la sua opera prese il nome di «Statuta Lancillotti»: furono confermati da Papa Pio II nel 1458 ancora riconfermati dal cardinale Giovanni Borgia. Nel 1700 vari di questi statuti erano ancora osservati.

22 Circa i compiti e le cariche dei vari canonici cfr. R. Verdina, *Vescovi...* op. cit., pp. 26-27.

ASDN, *Carte di Curia, Teca Collegiata S. Giulio,* cart. III, inventario 1405.

23 ASN, *Isola di San Giulio, Fondo Rusconi* cart. n. 285.

24 ASDN, *Atti di visita,* tomo 20 «...introitum qui stat etiam loca corridorj et sala coenacolo cum camino, cameram cubicolarem contiguam et coquinam; superiore loco duae camerae et solarium, canipam cum quodam loco pro reponen dis legnis et horto brevi cum modica vinea».

ASDN, *Atti di visita,* tomo 20.

ASDN, *Atti di visita,* tomo 20: ...ipsam bibliothecam fuisse sub fornice qua erat ingressum vestibuli sacrestiae qua amota fuit iussu R. Mo Episcopi Bossij.

25 ASDN, *Atti di visita,* tomo 11: Si legge nella relazione fatta in occasione della visita pastorale; «Ecclesia Collegiata S. July in qua est Praepositura, quindecim Canonicatus atai titulus Parochialis. In hac ecclesia sunt quatuor capellaniae beneficiatae, vidilecet: Sanctae Mariae in qua est altare privilegiatum pro defunctis, S. Trinitatis, S. Andreae, S. Bartolomei et duae scholae nidelicet S. Corporis Christi et S. Rosary».

26 ASDN, *Atti di visita,* tomo 20.

27 ASDN, *Carte di Curia, Teca Collegiata S. Giulio,* cart. IV.

G. Fornaseri, *Le pergamene di S. Giulio d'Orta,* Torino, 1958.

M. G. Virgili, *Le pergamene di S. Giulio d'Orta,* Torino 1962.

28 R. Verdina, *Vescovi...* op. cit., p. 19: «In tale convenzione è detto che i Vescovi di Novara avranno perpetuamente il titolo di Principe di San Giulio e d'Orta senza che siano tenuti a giuramento di fedeltà ai Savoia: in tempo di guerra saranno liberi da ogni peso ed obbligazione; inoltre i vescovi di Novara resteranno pienamente Signori nel temporale di tutti i luoghi della Riviera e di Soriso con la totale giurisdizione «mero-misto imperio»: il supremo dominio della Riviera apparterrà a Sua Maestà».

29 Nel 1808 viene infatti incaricato il cerimoniere della Cattedrale di Novara di scegliere tra le carte degli enti soppressi quelle che datavano, per la loro importanza essere collocate nell'Archivio diplomatico che si trovava a Milano presso la chiesa di San Fedele. Oltre a questa decimazione pare che nel 1814 un incendio abbia distrutto gli archivi di Borgomanero e di Orta.

R. Verdina, *Vescovi...* op. cit., p. 20.

30 C. Bascapè, op. cit., p. 190.

31 L. A. Cotta, *Corografia...* op. cit., pp. 66-67.

32 L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte,* Torino 1962, p. 50.

33 ASDN, *Atti di visita,* tomo 11, ms. 1591.

34 E. Pellegrino, *Stampe antiche del Lago d'Orta,* Milano 1973, p. 71.

35 ASDN, *Atti di visita,* tomo 20, «Sia fatto un ampio portico davanti alla facciata della chiesa».

36 C. Nigra, *La basilica...* op. cit., pp. 16-17.

37 M. C. Magni, *L'architettura romanica comasca,* Milano 1960, p. 147 nota 15: «Le torri scalarie di San Giulio d'Orta, date dal Verzone al 1125-1150, ricordano il campanile di Santa Maria Maddalena».

38 ASDN, *Atti di visita,* tomo 20: ordine del Vescovo di spostare la porta d'ingresso a causa dei venti e dell'impeto delle acque del lago.

39 C. Nigra, op. cit., p. 11.

40 Sono questi frammenti recentemente venuti alla luce: pur-

troppo la loro entità non permette una identificazione né del soggetto né una attribuzione ad un'epoca e ad una scuola precisa.

41 AMO. Mappe catastali.

42 ASDN, *Atti di visita,* tomo 20.

43 C. NIGRA, op. cit., p. 12; di questa opinione è pure il PORTER: «The church consisted of a nave of two double bays, two side aisles, galleries, projecting transepts and an apse». Cfr. A. K. PORTER, *Lombard Architecture,* New Haven 1917, pp. 468, 469.
P. VERZONE, *Architettura romanica nel Novarese,* Novara 1935-1936, p. 106.

44 C. BARONI, *L'arte nel Novarese,* op. cit., pp. 554-556.

45 L. MALLÈ, op. cit., p. 46: «La chiesa di Busano (1019) non lontana da Fruttuaria e che forse ne seguì l'impianto, subì poco minor danno salvandosene deturpate le absidi di cui la centrale con un giro di sei nicchiette cieche, esempio non comune che a parte i casi preromanici del Battistero di Biella e della chiesa di San Giulio d'Orta si riscontra nella zona di Torino e a Santa Maria di San Mauro e a San Giovanni ai Campi di Piobesi».

46 ASDN, *Atti di visita,* tomo 20: la descrizione della chiesa fatta dopo la visita pastorale parla di due corridoi (i matronei) che sostengono uno l'organo, l'altro la cantoria di legno intagliato senza comunicazione tra loro; solo negli inventari dei beni mobili e immobili della collegiata datati 1677 si parla del corridoio di congiungimento «con li suoi poggioli sostentato da due colonne di serizzo».

47 C. NIGRA, op. cit., p. 13.

48 P. VERZONE, op. cit., p. 106: «La prima lesena serve da imposta alle nervature sporgenti dai muri, la seconda agli spigoli delle crociere, le semicolonne agli archi trasversali. Le membrature sporgenti dai pilastri verso le navatelle sono composte da una lesena ed una semicolonna nelle sue due prime campate o da una semplice lesena nelle due successive».

49 F. ALESSIO, *Le origini del Cristianesimo in Piemonte,* in «Studi sulla storia del Piemonte avanti il 1000», in BSSS.XXXII, 1908.
F. COGNASSO, op. cit.
A. A. CISLAGHI, *L'iniziazione cristiana nella diocesi di Novara,* tesi dattiloscritta discussa presso l'Università Cattolica di Milano, Aa 1974-1975.

50 ASDN, *Libro Magno, Collegiata di San Giulio,* p. 606.
IBIDEM, p. 608.
IBIDEM, p. 608.
ASDN, *Atti di visita,* tomo 20.
ASDN, *Visita del Cardinale Federico Borromeo,* ms. 18 Agosto 1603.
ASDN, *Carte di curia, Teca S. Giulio,* cart. IV.

51 P. VERZONE, op. cit., p. 110: «nell'isola e precisamente nel punto più alto di essa vi era in antico una cappella ottagonale a nicchie. Stando alla descrizione del Cotta il sacello era sormontato da una cupola ottagonale sostenuta da quattro archi su pilastri in muratura di sezione quadrata. Intorno a questi si sviluppava un ambulacro...», Cfr. L. A. Cotta, *Corografia...* op. cit. libro IV, p. 66.

52 ASDN, *Libro Magno, Collegiata di San Giulio,* p. 648: «sub fornice dicti altaris in superiore parte extant tres magnas statuas lignea depincta et colorata, Jesus Christi in cruce, pendentis, Virginis Mariae matris et S.cti Johannis astantium».

53 ASDN, *Libro Magno, Collegiata di San Giulio,* p. 650.

54 M. C. MAGNI, op. cit., p. 87 nota 33.

55 ASN, *San Giulio d'Orta, Fondo Rusconi,* cart. 285/2.

56 A. K. PORTER, op. cit., p. 469: «The nave and transept vaults appear to be modern as does also the octagonal cloistered vault of the crossing not with standing the fact that the conical squinches and the exterior are ancient».

57 C. NIGRA, op. cit., p. 19.

58 P. VERZONE, op. cit., p. 108.

59 A. K. PORTER, op. cit., p. 469.

60 P. VERZONE, op. cit., p. 114 nota 2: «Poi l'esame delle attuali strutture con gli archi trasversi, le costole di forma lunata, appoggiate ai muri laterali, gli intradossi di forma sferoidica caratteristica ci assicura che le volte attuali sono quelle originali una conferma si ha infine dalla presenza di una sola finestra nel muro laterale per ogni campata della nave ad altezza conveniente perché non fosse tagliata dagli archi perimetrali: qualora non ci fossero state in origine volte sarebbe stato logico prevedere due finestre, come nei muri laterali delle navatelle e delle gallerie».
C. NIGRA, op. cit., pp. 15, 16.

61 P. VERZONE, *Nuove ricerche sull'origine della basilica lombarda a volta,* in Cronache d'arte, V, luglio-agosto 1928.

62 D. VICINI, *Correlazioni tra il romanico ligure e il romanico provenzale,* in *Il Romanico, atti del seminario di studi,* Varenna Settembre 1973, Milano 1975, p. 228.

63 L. A. COTTA, *Corografia...* op. cit., p. 68.

64 ASN, *Fondo Olina,* lib. III, Atto notarile del 5 Ottobre 1697 del notaio Giulio Carlo Antonini.

65 ASN, *Fondo Museo,* cart. 285: docum. del 22 Ottobre 1699.

66 L. A. COTTA, *Museo Novarese,* Milano 1701, n. 699: si tratta di un canonico regolare della Collegiata di San Giulio a cui vengono attribuite varie opere nella Riviera. C. NIGRA, *Il Sacro Monte di Orta,* in Bollettino Storico della Provincia di Novara, 1940, pp. 14-15, fu anche disegnatore della cappella XI del Sacro Monte, ma il MALLÈ, *Il sacro monte di Orta,* Milano 1963 pag. 12, ritiene che la notizia non è sufficientemente provata.

67 ASN, *Fondo Museo* cart. 285: documento del 22 Agosto 1710.

68 ASN, *Fondo Museo* cart. 285: documenti del 20 Ottobre 1746 e del 7 Dicembre 1748.

69 ASN, *Fondo Museo* cart. 285: documento del 28 Luglio 1749.
ASDN, *Atti di visita del cardinale Federico Borromeo,* ms. 18 Agosto 1603: è descritta l'arca antica nella quale era conservato il corpo di San Giulio. Di questa stessa arca esiste una precisa descrizione in un inventario dei beni mobili della chiesa del 1405: una arca d'argento con trentadue sacre immagini di argento dorato, sormontata da una grande croce in argento e da una aquila dorata; una corona e una figura maschile in argento e una pietra preziosa probabile dono dell'imperatore Ottone il Grande in ringraziamento della vittoria ottenuta contro Berengario, erano sospese sopra l'arca.

70 Il nome di Guglielmo da Volpiano non ricorre negli antichi documenti della pieve di San Giulio, ma solo in epoca recente viene ricordato dal NIGRA quale costruttore del campanile e dalla CHIOVENDA che crede di vedere raffigurato l'abate nel personaggio rappresentato sul pulpito. Anche se non esistono prove sicure, è certo che questo personaggio tanto importante nel campo delle riforme dell'ordine benedettino deve essere ricordato dai canonici che reggevano la pieve nell'isola che gli dette i natali. Guglielmo è figlio di Roberto conte di Volpiano e di Perinzia figlia di Dadone, conte di Torino e sorella di Arduino, marchese di Ivrea. Nasce nel 962, durante l'assedio di Ottone il Grande: «in quoddam castrum, situm situm in lacu urbis Novariae». Fu battezzato dagli stessi imperatori Ottone ed Adelaide. Affidato bambino ai monaci benedettini di San Genuario, viene educato prima a Vercelli e poi a Pavia. L'abate di Cluny, Maiolo, in visita al monastero, conobbe il giovane e lo portò con sé in Francia. Guglielmo, dietro richiesta di San Brunone, si reca a San Benigno di Digione, dove viene consacrato abate.
Inizia così la sua opera di riformatore in campo liturgico, che si traduce in campo architettonico nella ricostruzione della chiesa di San Benigno, tra il 994 e il 1001 o 1002. Sono attribuite all'opera dell'abate numerose chiese in Borgogna, in Normandia e nell'Italia settentrionale: il monastero di Fécamp, st. Arnolphe di Metz, st. Germain de prés sono da lui ristrutturate, mentre l'abbazia di San Benigno di Fruttuaria nel Canavese fondata nel 998 e consacrata nel 1003, è considerata interamente opera di Guglielmo. Oggi l'abbazia è interamente distrutta e rimane il campanile prototipo di altre simili costruzioni. «Illico summo mentis ingenio coepit ipsius ecclesiae reformandum mirificum construere apparatum», scrive lo storico suo contemporaneo. Tra gli storici dell'arte, alcuni, come il RIVOIRA (*Le origini dell'architettura lombarda,* Milano 1908, p. 317 ss.), TOESCA (*Storia dell'arte italiana, Il Medioevo,* Torino 1927, p. 524), PUIG Y CADEFALCH (*La geografia y els origins del primer art romanic,* Barcellona 1930, p. 77) lo considerano il vero costruttore, l'esecutore materiale dei progetti delle chiese nominate sopra e il tramite della cultura italiana delle regioni francesi, riformatore liturgico di mona-

steri che modifica anche strutturalmente in coerenza con il suo pensiero religioso. Per il PORTER, *Lombard...* op. cit., p. 18, l'opera architettonica di Guglielmo si riduce a poca cosa, a qualche particolare della decorazione lombarda, come ad esempio gli archetti pensili a gruppi di tre che ritroviamo a San Benigno di Digione.
Riportiamo una bibliografia essenziale su Guglielmo da Volpiano:
R. GLABRO, *Vita sancti Gullielmi,* in P. L., tomo CXLII.
Sancti Willelmi Divisionensis Abbatis et Fructuariae Fundatoris opera, Torino 1777.
J. CROSET-MOUCHET, *Histoire de Saint Guillaume,* Torino 1859.
F. DE DARTEIN, *Etude sur l'Architecture lombarde,* Paris, vol. 2.
R. CATTANEO, *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa,* Venezia 1888.
A. D'ANDRADE, *Relazione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria,* Torino 1899.
G. PICASSO, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, voce Fruttuaria.

71 C. NIGRA, op. cit., pp. 22-26.

72 E. OLIVEIRO, *Architettura religiosa preromanica e romanica nell'archidiocesi di Torino,* Torino 1940, p. 240.
R. VERDINA, *Il restaurato campanile della basilica giuliana,* in Boll. Sez. di Novara, 1943, pp. 168-174.
Un interessante studio comparato sui campanili della zona di Ivrea, tutti riconducibili all'opera o per lo meno all'influenza di Guglielmo da Volpiano, è stato compiuto da A. CAVALLARI MURAT, nel volume *Tra Serra d'Ivrea, Orco e Po,* Torino 1976.

73 L. A. COTTA, *Corografia...* op. cit., pp. 65-66.

74 B. CANESTRO CHIOVENDA, *L'ambone dell'isola di San Giulio,* Roma 1955.

75 L. A. COTTA, *Corografia,* op. cit., pp. 26-27.

76 ASDN, *Libro Magno, Collegiata di San Giulio,* p. 650.

77 ASDN, *Carte di Curia, Teca S. Giulio,* cart. V, 1677.

78 A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana,* vol. III, Milano 1904, p. 199.

79 G. DE FRANCOVICH, *La corrente comasca nella scultura romanica europea,* in «Rivista del Regio Istituto di archeologia e storia dell'arte», V, 1935-1936, pp. 267-305.
IBIDEM, VI, 1937, pp. 36-129.

80 A. K. PORTER, op. cit., p. 470: «...the faces, the immobility of the composition, the heaviness of the drapery the lack of expression, the wings of the angel, all clearly recall such compositions as the last supper in the cathedral of Lodi, of the sculptures of S. Michele and S. Pietro in Ciel d'oro at Pavia».

81 C. NIGRA, op. cit., pp. 19-20.

82 R. KAUTZSCH, *Oberitalien u. der Mittelrhein im 12 Jahrh.,* in *Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'arte in Roma,* Roma 1922, pp. 123-130.

83 A. BOECKLER, *Die Bronzetur von San Zeno,* Marburg 1931, p. 37.

84 B. CANESTRO CHIOVENDA, *L'ambone...* op. cit., p. 30: «L'altezza totale dell'ambone è di m. 3,50 (le colonne m. 2,15, la base e il parapetto m. 1,35). La larghezza nel punto più largo è di m. 3,45 ca. (larghezza della base sotto il fregio delle foglie di acanto è di m. 2,67, più m. 0, 18 dalla parte posteriore e m. 0,60 dalla parte anteriore. Lo spessore della balaustra dalla quale sporgono bestie e figure umane oscilla fra i m. 0,16 e i m. 0,15. La circonferenza delle colonne anteriori lisce la prima m. 0,76; la seconda m. 0,77; le posteriori con ornati m. 0,62) misura presa nello spessore massimo; il leggio di pietra che sporge nella lunetta centrale dietro la testa dell'aquila, è stato scavato evidentemente per poterci incastrare un leggio mobile in legno che permettesse al diacono o chi lo assisteva di sollevarlo alla lettura del Vangelo che andava letto tenendo il libro più in alto di come fosse tenuto per leggere l'Epistola e forse nello stesso tempo volgendolo verso Oriente secondo il rito romano».

85 B. CANESTRO CHIOVENDA, *L'ambone...* op. cit., p. 42.
B. CANESTRO CHIOVENDA, *L'ambone...* op. cit., p. 43.
P. VERZONE, op. cit., p. 97.
G. DE FRANCOVICH, art. cit., p. 47.
C. BARONI, *L'arte nel Novarese...* op. cit., p. 555.
R. VERDINA, *San Giulio...* op. cit., p. 37.

86 E. MÂLE, *L'art religieux du XII siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age,* Paris 1924.
C. CAHIER-A. MARTIN, *Les bestiaires latins et français,* in Melanges d'arch., d'histoire et literature, II, Paris 1856.
L. RÉAU, *Iconographie de l'art chretien,* Paris 1955.

87 C. DUFOUR-BOZZO, *La diocesi di Genova,* in *Corpus della Scultura altomedievale,* Spoleto 1966, p. 66: a proposito di un fregio di San Lorenzo: «Riferimenti vaghi per questo motivo fitomorfo in cui probabilmente ha molto influito l'inventiva del lapicida, ma assai validi per il tipo di plastica asciutta e a segno vivo si notano con i capitelli del Sant'Ambrogio milanese... e ancora riferimenti con i motivi fitomorfi del pulpito di San Giulio d'Orta».

88 S. GREGORIO MAGNO, *Moralium,* Lib. XIV, in P. L. LXXXV, 1039.

89 RABANO MAURO, *Expositio super Jeremiam,* Lib. XIX, in P. L. CXI, 1222 «Mystice autem in Scriptura Sacra dentes aliquando praedicatores...».

90 B. CANESTRO CHIOVENDA, *L'ambone...* op. cit., pp. 62, 64, 66.

91 B. CANESTRO CHIOVENDA, *L'ambone...* op. cit., p. 35.

92 A. K. PORTER, op. cit., p. 470.

93 B. CANESTRO CHIOVENDA, *L'ambone...* op. cit., tavv. 70 b, 71.
M. DEYRES, *Les grilles de Sainte Foy de Conques,* in Cahiers de civilisation medioevale, XV, 1972, pp. 143-150.

94 A. CAVALLARI MURAT, op. cit., p. 72, tavv. 22, 25, 26, 30, 31.
G. DE BOVA, *La Sacra di San Michele in val di Susa,* in «Arte lombarda», 1965, X, II, pp. 11-32: cfr. il capitello del pilastro della navata di destra: anche per questa opera si parla dell'intervento di Guglielmo da Volpiano.

95 B. CANESTRO CHIOVENDA, *L'ambone...* op. cit., p. 74.

96 A. BOECKLER vede in San Fedele di Como e in Orta i caratteri intermedi tra l'arte ottoniana e l'arte romanica. Cfr. A. BOECKLER-M. HIRMER, *Ottonische Buchmalerei,* Munchen 1950.
R. JULLIEN, *L'éveil de la sculpture italienne,* Parigi 1945, p. 103.
IBIDEM, p. 93: «Le chaire de l'eglise d'isola San Giulio au lac d'Orta a reçu comme décor les symboles des evangelistes et la figure de saint Jules avec des combats d'animaux parmi des feuillages une bordure d'acanthe cour tout autour de la base du parapet au dessus des quatre beaux chapiteaux sur les quels repose la chaire. Tout cette partie inférieure du décor a un accent classique très prononcé qui rappelle l'art des sculpteurs émilienne que peut faire penser la densité plastique des figures. Mais la lordeur des formes, l'interpretation volontier ornamentale de l'animal à la manière des entrelacs tout ces traits rattachent l'ouvre de l'art lombard. Le chaire d'isola san Giulio dont la date exacte n'est connue est à certains égards un ouvre de compromis, ma c'est malgré tout l'art lombard qui l'a marquée le plus profondément».
E ancora: «La région des lacs nous a laissé d'ailleurs deviner d'autres contacts avec la tradition modenaise par example à isola San Giulio».
C. A. QUINTAVALLE, *Romanico padano, civiltà d'occidente,* Firenze 1969, tavv. 95, 96, 98. Cfr. la Pieve di Sasso per i simboli degli evangelisti.

97 A. RUSCONI, *Guida al lago d'Orta e alla sua Riviera,* Novara s.d.

98 N. BAZZETTA DI VEMENIA, *Storia del lago d'Orta,* Gozzano 1911.
IBIDEM, *Guida al Lago Maggiore e al Lago d'Orta,* Milano 1930.

99 M. BONFANTINI, *Ritratto del Novarese,* in *Novara e il suo territorio,* Novara 1952.

100 C. NIGRA, op. cit., p. 20.

101 R. VERDINA, *San Giulio e la basilica insigne del lago d'Orta,* Novara 1951, p. 115.

102 A. K. PORTER, op. cit., p. 470.
A. VENTURI, op. cit., p. 199.
G. DE FRANCOVICH, art. cit., p. 284.
A. BOECKLER, op. cit., p. 37.
R. KAUTZSCH, op. cit., pp. 123-130.
P. TOESCA, *Il Medioevo,* Torino 1965, p. 780, n. 17.
P. VERZONE, op. cit., p. 112.

P. D'Ancona, L. Cattaneo, F. Wittgens, *L'arte italiana,* Firenze 1930.
B. Canestro Chiovenda, op. cit., p. 112.
R. Bossaglia, *La scultura italiana - dall'alto medioevo al Romanico,* Milano 1966, p. 17.

103 G. De Francovich, art. cit., p. 285

104 J. Serra Raspi, Lapicidi lombardi ed emiliani del XII secolo a Maastricht in Olanda, in «Commentari», 1970, p. 27ss.
J. J. M. Timmers, *Influssi lombardi sulle chiese di Maastricht e di Rolduc,* in *Il Romanico,* Milano 1975, pp. 249-254: «Anzitutto vi ritroviamo un altro motivo tipico lombardo, vale a dire la sirena colle due code di pesce, ma ancora un altro, senza dubbio molto più raro, ma forse anche puramente lombardo: il grifo che con il suo becco aquilino morde la coda di un dragone. Questo motivo si incontra nel pulpito dell'isola di San Giulio d'Orta, ma anche nel portale di San Fedele di Como... Fra il portale comasco e il pulpito di San Giulio c'è una stretta parentela: l'angelo a Como e il leone di San Marco a San Giulio hanno ali analoghe, le ali del grifo a Como e quelle dell'aquila a San Giulio si rassomigliano e la testa rotonda e le piume a scaglie del collo del grifo si ritrovano quasi identici anche nel basamento di Rolduc. In tutte e tre i casi le ali del grifo sono impiantate sulle zampe anteriori del mostro. Ci sono altri esempi dello stesso grifo come a Pomposa e a sant'Ercolano a Maderno sul lago di Garda. Ma anche nell'entrata della cripta sotto il Duomo di Magonza esiste una mensola con lo stesso motivo già segnalata nel 1912 da Rudolf Kautzsch e da lui confrontata col pulpito di San Giulio».
R. Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica,* Milano 1956, p. 19: «Le grandi cattedrali renane di Spira e Magonza, la chiesa abbaziale di Maria di Laach, tutte fondate nell'ultimo decennio del secolo XI hanno una decorazione plastica a carattere ornamentale che mostra i più diretti rapporti con la scultura della regione comasca (Sant'Abbondio di Como, San Giulio d'Orta)».

105 E. Kluckholn dice a questo proposito: «...una troupe di scultori italiani ha presieduto alla ornamentazione dei capitelli e di altri lavori di scultura». Cfr. E. Kluckholn, *Die Bedeutung Italiens fur die Romanische Baukunst und Bauornamentik in Deutschland»* estratto da Marburger Jah. fur Kunstw. XVI, 1955, pp. 14-15 per Kautzsch tutta la decorazione di Magonza si rifà ai modelli italiani e ritiene trattarsi della stessa scuola sia per Magonza che per San Giulio. Cfr. R. Kautzsch, *Oberitalien und der Mittelrhein,* in *l'Italia e l'arte straniera,* in *Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'arte,* Roma 1912.

106 A. K. Porter, op. cit., p. 470: divide i capitelli della basilica in quattro gruppi:
I) the uncarved acanthus type
II) the voluted type
III) this type is like the first except the leaves have veins scratched upon them
IV) to this group belong only one capital is adorned with a strange motive that seems to have been inspired by the decorations on the outside of the volutes of classic Ionic capital.

107 P. Verzone, op. cit., p. 109 nota 9, 10, 11: «foglie sono trattate come linguette lisce o come cucchiai incavati: un capitello che ha le foglie lavorate dimostra meglio degli altri la rozzezza dello scultore: le vene delle foglie sono trattate come una lisca di pesce graffiata profondamente: le rosette sono pure graffiate od incavate in una superficie liscia... i capitelli sono appena sbozzati ed informi nella parte murata... cosicché l'ipotesi di un recupero e di un ulteriore impiego di pezzi antichi resta escluso».

108 B. Canestro Chiovenda, *L'ambone...* op. cit., pp. 101, 102.

109 L. A. Cotta, *Corografia...* op. cit., p. 25.

110 ASDN, *Carte di Curia, teca di San Giulio,* cart. n. 4, 17 Ottobre 1725: riporta la votazione del Capitolo della Collegiata per adornare con pitture la cupola, deformata dall'antichità.

111 G. Battista Cantalupi da Miasino (1732-1780): troviamo sue opere a Orta nella chiesa prepositurale dove affresca la cappella del Rosario e la volta della navata laterale di destra, al Sacro Monte (cfr. in altra parte del volume) nella parrocchiale di Valduggia e nella parrocchiale di Miasino.
A. Baudi di Vesme, Schede Vesme, *L'arte in Piemonte,* Torino 1963-1966, voce Cantalupi.
L. Mallè, op. cit., Torino 1962, p. 392.
C. Baroni, op. cit., in *Novara e il suo territorio,* p. 581.
A. P. di Loreglia, Memorie Loreglia, di Luigi Rovelli.
Schede Don A. Stoppa.

112 Schede Don A. Stoppa.
M. Milano, *I santi delle nostre terre e un eresiarca,* Vercelli 1964, p. 20.

113 L. A. Cotta, *Corografia...* op. cit., p. 25.

114 A. Bordiga, *Notizie intorno alle cose di Gaudenzio Ferrari,* Milano 1821, p. 50ss.
G. Colombo, *Vita e opere di Gaudenzio Ferrari,* Torino 1881, p. 124.
A. Rusconi, *Guida del lago d'Orta e sua Riviera,* Novara 1884, p. 157.
E. Halsey, *Gaudenzio Ferrari,* Londra 1904, pp. 64-65.
A. M. Brizio, *Studi su Gaudenzio Ferrari,* in L'arte, 1926, IV.
A. M. Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al '500,* Torino 1942, pp. 117-171.
M. Labò, *Le origini di Gaudenzio Ferrari,* in «Cronache d'arte», 1924, V, p. 259: considera gli affreschi di Orta «...opere giovanili di Gaudenzio , nonostante essi si presentino rovinati e ridipinti e quindi di attribuzione mal certa».

115 B. Canestro Chiovenda, *L'isola di San Giulio,* op. cit., p. 67, n. 72.

116 Thieme-Becker, op. cit., voce Cagnola.
G. Colombo, *Artisti vercellesi,* Vercelli 1882.
A. Roccavilla, *L'arte nel Biellese,* Biella 1905.
Aa. Vv., *Scritti storici alla memoria di Pietro Torrione,* Biella 1975.
G. Donna d'Oldenico, *Oldenico ed altre terre vercellesi,* Torino 1967.
C. Pellegrino, op. cit., pp. 77-78.

117 Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia, Recuperi e restauri, Catalogo della Mostra, Vercelli Giugno-Settembre 1976.
Don A. Stoppa, *Due affreschi nella storia di Granozzo,* Novara 1972.

118 A. Roccavilla, op. cit., p. 117.

119 L. A. Cotta, *Corografia...* op. cit., p. 33.

120 M. Valsecchi, *Francesco del Cairo,* in Catalogo della Mostra «*Il Seicento lombardo*», Milano 1973, p. 74.

121 M. G. Brunori, *Francesco del Cairo,* in «Commentari» 1964, pp. 244-245.

122 L. A. Cotta, *Corografia...* op. cit., p. 35.

123 L. A. Cotta, *Il Museo...* op. cit., n. 709.

124 F. Bartoli, *Notizie delle pitture, sculture e architetture d'Italia,* Venezia 1776, Tomo I. 137.
E. Arslan, *Le pitture del Duomo di Milano,* Milano 1960, pp. 57-58.
M. Rosci, *I quadroni del Duomo di Milano,* Milano 1965, pp. 114-226.

125 M. Krozinska, *I disegni del Codice Bonola del Museo di Varsavia,* Catalogo della Mostra, Venezia 1959.

126 L. A. Cotta, *Corografia...* op. cit., p. 33.

127 L. A. Cotta, *Corografia...* op. cit., p. 35.

128 L. A. Cotta, *Il Museo...* op. cit., n. 713.

129 Thieme-Becker, op. cit., voce Zanatta.
R. Verdina, *Orta e la sua Riviera,* Omegna 1963, p. 69.

130 L. A. Cotta, *Giunta al Museo Novarese,* nota 2.

131 ASDN, *Carte di Curia, teca S. Giulio, carte inventario dei beni mobili e immobili della Collegiata di San Giulio,* ms. del 1618.

132 L. A. Cotta, *Il Museo...* op. cit., n. 705.

133 ASDN, *Libro Magno, Collegiata di San Giulio,* p. 688.

134 ACN, *Libro Magno, Collegiata di San Giulio,* p. 672.

135 ASN, *Isola di San Giulio, Fondo Museo,* cart. 285, 1622.

136 ASDN, *Carte di Curia, teca S. Giulio,* cart. VI, ms. 1677.

137 C. Ramponi, *Il drago processionale nelle rogazioni novaresi,* in Bollettino Storico della provincia di Novara, 1947, pp. 154-165.
F. Cognasso, op. cit., p. 71.

G. Melzi d'Eril

SACRO MONTE D'ORTA

In un pomeriggio d'autunno, sulle pendici del colle d'Orta, penisola suggestiva e panoramica sul Cusio, si svolse il rito solenne che segnò la nascita del monastero cappuccino e, implicitamente, il sorgere del sacro monte d'Orta.

La processione partiva dall'isola di san Giulio, dall'antica chiesa matrice, per via acquea in mistica regata, e poi dall'approdo in Orta raggiungeva sul monte la chiesa di san Nicolao collegando anche a livello semantico i due poli della religiosità locale. Apriva il corteo il capitolo di san Giulio al completo, con il preposito dell'isola e il parroco di Orta in piviale bianco: dietro una moltitudine di fedeli, l'intera cittadinanza con i paesi circonvicini.

Sul monte la prima pietra del nuovo convento venne posta alla presenza del vescovo di Novara, conte della Riviera, mons. Cesare Speciano e del provinciale dei cappuccini padre Ambrogio da Milano «Gobbino» tra i cui accoliti e fabbricieri non doveva mancare pure l'autore del disegno, l'ingegnere dell'opera futura, padre Cleto da Castelletto. V'era tra i primi, e con fiera ostentazione, il promotore, il novarese Amico Canobio abate commendatario di san Bartolomeo a Vallombrosa. Anche la pietra era giunta processionalmente dall'isola: essa fu benedetta, dopo le invocazioni di prammatica a Cristo, alla Vergine, a san Francesco, e collocata presso il coro della chiesa di san Nicolao che da quel momento assunse la dedicazione anche a san Francesco. I maggiorenti ortesi Antonio Maffioli, Giuseppe de Forte, Giulio Gabrieli e Giovanni Antonio de Forte, i primi due ormai con carica di fabbricieri ebbero l'onore di offrire il loro aiuto simbolico alla posa insieme con il «fabro muraro» Battista Guidotto, e da ultimo a conclusione l'abate Canobio con gesto munifico esemplare sborsò per la fabbrica cinquanta ducatoni d'argento, seguito proporzionalmente dagli ortesi.[1]

Questa cerimonia, in proiezione mitizzata al punto che ne esistono versioni discordanti, accadde con ogni probabilità alle tre del pomeriggio di domenica 7 ottobre 1590 coagulando emblematicamente nel loro ruolo i protagonisti della grande impresa da compiersi.[2]

Per l'anziano abate Amico Canobio era la consacrazione di una conquista: egli aveva condotto in porto, sfidando molteplici problemi, un suo obiettivo, la sua ultima aspirazione.[3] Personalità assai in vista nel mondo novarese l'abate riuniva nelle proprie mani le intere ricchezze di famiglia.

Benché originari del borgo omonimo i Canobio erano giunti in Novara da Vigevano, dove già possedevano alcuni beni, e in tre generazioni si erano imposti rappresentando in città l'emergere di una opulenta classe borghese imprenditoriale dedita al traffico, al cambio.[4] Sensibili alla congiuntura economica e valutaria del momento essi avevano orientato i loro investimenti nel settore fondiario, immobilizzando progressivamente gran parte del patrimonio, premessa necessaria, tra l'altro, per una affermazione sociale di tipo nobiliare.

Essi ebbero nel novarese quella funzione di vitale struttura che a Milano avevano creato i banchieri genovesi come i Marino, i Grimaldi e milanesi come i D'Adda, i Taverna. Tutti costoro avevano finanziato manifatture e sostenuto con prestiti la gestione spagnola del ducato, concentrando verso la fine del secolo sulla proprietà fondiaria i propri interessi esposti all'incedere della crisi economica.[5]

Giovanni Agostino, fratello primogenito di Amico, si distinse come reggente delle entrate camerali, una carica di responsabilità che lo poneva in relazione con gli ambienti politici e finanziari a vasto raggio. Conosceva i banchieri milanesi e a Roma era bene introdotto presso lo stesso Pio IV Medici. Sua moglie Maddalena Caccia, rimasta vedova, sposò in seconde nozze Giovanni Battista Raynoldi presidente del senato di Milano.[6]

Nato nel 1532 Amico, dopo aver studiato diritto canonico a Pavia, prese in Vigevano a ventiquattro anni gli ordini minori e, con l'appoggio della commenda di san Bartolomeo a Vallombrosa presso Novara ben presto ottenutagli dal padre, si trasferì a Roma.[7] Nella fervida città di Pio IV egli venne nominato nel 1564 maestro di camera e abbreviatore delle lettere apostoliche, e pare ambisse alla carriera delle prelature.[8] Successivamente tornò in patria dove ebbe incarichi di prestigio come quello, concessogli nel 1570 da Ottavio Farnese marchese di Novara, di commissario e procuratore speciale per le investiture dei beni profani e temporali pertinenti ai benefici ecclesiastici del marchesato.[9]

Ma non abbandonò mai le aderenze procuratesi nell'ambiente romano.

Nella pagina precedente e qui accanto: vedute panoramiche del Sacro Monte in suggestivo riferimento con il lago d'Orta e con l'Isola di san Giulio.

A lui pervennero le eredità del padre, della madre, dello zio paterno Paolo e del fratello morto nel 1570 senza prole: una enorme sostanza che egli, con doti amministrative innate e con meticolosa precisione, gestì scatenando, anche per le interferenze con i benefici ecclesiastici, reazioni giudiziarie e grosse invidie.[10] «Non nobis Amicus, sed Amicus canis» ebbero a scrivere i monaci di Vallombrosa esprimendo il loro dispetto contro chi voleva contribuissero, anche data la loro frequente assenza, alla manutenzione della chiesa abbaziale e alla propria personale sussistenza.[11] Ed è prevedibile che il rigore con cui perseguitava i numerosi debitori gli creasse i nemici che l'avevano apostrofato «quel becco fotuto dell'abbate Canobio» diffondendo sospetti che esercitasse l'usura, che lucrasse sulla simonia.[12]

Insieme con le qualità amministrative il Canobio aveva ereditato dal padre il mecenatismo religioso e l'impulso ad attività benefiche dimostrato innanzitutto con l'erezione nel 1566 del Monte di Pietà di Novara e l'istituzione del servizio sanitario gratuito a domicilio per i poveri.[13] Un uomo efficiente e positivo dunque, capace di portare a termine con determinazione quanto gli stesse a cuore sia nel campo amministrativo che in quello benefico e sociale intuendone sagacemente i sottili mutui rapporti.

Giunto ad Orta nel 1588 per diporto, o, come altri sostengono, per compiere la tradizionale devozione al corpo di san Giulio di ritorno, secondo la consuetudine, da un pellegrinaggio alla «nuova Gerusalemme» di Varallo, l'abate alloggiò in isola verosimilmente presso l'abitazione dell'amico canonico Pietro Paino.[14] Messo al corrente degli auspici ormai più volte profferti dalla comunità ortese per la realizzazione di un nuovo sacro monte sul colle di san Nicolao, egli se ne infervorò a tal punto da prendersi direttamente cura della cosa.

Già dal 2 febbraio 1583 infatti gli ortesi avevano disposto per una fabbrica specificata quattro giorni dopo per essere la fabbrica del monte. Il 26 maggio 1585 gli stessi facevano voti per la realizzazione di un monastero e di cappelle sul monte di san Nicolao ed il 24 maggio 1587 si proponeva la scelta dell'ordine religioso che abitasse quel monastero.[15]

A giustificare la volontà del comune d'Orta occorre ribadire l'attualità assurta dalla tipologia del sacro monte ed il rilancio ottenuto nell'ottica della nuova religiosità esistenziale e del misticismo postridentini. L'esempio, subito famoso e determinante, venne offerto dallo stesso cardinale Carlo Borromeo con i suoi due pellegrinaggi a Varallo nel 1578 e nel 1584, l'ultimo dei quali, accaduto poco prima della morte del santo prelato, toccava anche il lago d'Orta e l'isola di san Giulio.[16]

E poi doveva essere molto stimolante tra le genti della Riviera il gusto della sacra rappresentazione. «In quinta dominicha ipsius quadragesimae facta fuit representatio Lazari... Dominicha palmarum similiter fecimus quam pulcras representationes... Die veneris sancti representata fuit passio D. nostri J. C. cum magno fervore et assistentia ubi maxima hominum multitudo ad id opus congregata fuit a longinquis partibus circumstantibus».[17] Le note di diario rapide e penetranti del cronachista ortese Elia Olina si riferiscono alla quaresima e alla settimana santa del 1537 e sono testimonianza di un costume, di una sensibilità tipica. Sulle tracce di Elia, che annota la sua visita a Varallo nel 1547, gran parte dei rivieraschi ebbe verosimilmente modo di appassionarsi e di conoscere quel sacro monte.[18]

Muoveva da ultimo gli uomini d'Orta alla nuova impresa, oltre alla rinnovata devozione verso i santuari e la riaffermata valenza del miracolo ai fini della fede, la coscienza di trovarsi su un percorso già noto ai pellegrini devoti a san Giulio e la convinzione che l'iniziativa avrebbe giovato all'economia senza sbocchi dello staterello episcopale in piena emorragia demografica.

In una supplica al vescovo di Novara del 26 febbraio 1563 la Riviera d'Orta era stata definita espressamente e più volte «questo povero contado», dibattuto tra le ingerenze del governo spagnolo di Milano, l'amministrazione del vescovo di Novara e le soffocate rivendicazioni autonomistiche.[19] Il Cotta daltronde, che descrive la regione nella sua «Corografia», afferma che non si può «disamare quel paese quantunque alpestre et infecondo» e nota la sterilità dei grani non compensata da un'abbondante produzione di castagne.[20] Anche l'inventario ordinato nel 1590 dal vescovo Speciano «delli beni mobili et immobili come campi, vigne, boschi, selve et prati et altre ragioni che sono posseduti da questa chiesa di san Nicolao» doveva essere di ben poca consistenza.[21]

Durante gli ultimi anni del secolo tuttavia, poco dopo la grave pestilenza del 1576, sembrava concesso agli ortesi un periodo di allentata tensione politica e di relativa tranquillità.[22] Il che consentì, date le favorevoli condizioni dell'economia, la ripresa delle attività artigiane e del commercio e rinnovati legami con le comunità e compagnie degli emigrati all'estero sempre vibranti di sensibilità patria. Ne è prova l'erezione nell'anno 1582 del palazzo della comunità o della università della Riviera, affermazione tangibile di una difesa autonomia.[23]

Ora la comunità di Orta, e insieme lo stesso Cesare Speciano, determinati alla creazione di un nuovo sacro monte, si trovavano prevalentemente orientati al prototipo varallese, e perciò sembravano propendere all'introduzione dei padri riformati minori osservanti detti zoccolanti.[24]

Accanto: l'antica e venerata Vergine della Pietà sull'altare maggiore della chiesa di san Nicolao sul monte d'Orta.

Il Canobio dal canto suo mise in atto con lungimiranza un progetto più consentaneo al luogo e alla sensibilità religiosa del momento proponendo i padri cappuccini e, con essi, la realizzazione di una teoria di cappelle con gli episodi della vita di san Francesco del quale doveva essere ammiratore devoto. A questo scopo chiamò ad Orta per la quaresima dello stesso 1588 un predicatore cappuccino, il padre Costanzo da Vercelli, che con il potere della sua eloquenza persuadesse gli ortesi tutti alla scelta del suo ordine religioso. Quindi l'11 giugno dello stesso anno trattò con il curato d'Orta, che possedeva la cima del monte di san Nicolao, il varallese Francesco Fobella, il quale dietro versamento di un reddito annuo di 312 lire imperiali rinunciò in favore della comunità e della fabbrica, ad ogni suo diritto su quel monte. Da ultimo, dopo un primo capitolo a Novara nel settembre del 1588 di esito incerto a causa della desolata povertà della regione, l'abate ottenne, nel capitolo successivo a Cremona nella primavera del 1590, il consenso alla filiazione di una nuova «famiglia» in Orta.

I cittadini della Riviera, che a suo tempo avevano dichiarato «nos nullos alios patres velle praeter reverendos capuzinos», ne furono felici e il 21 giugno elessero sindaci e fabbricieri per la nuova impresa.[25]

Sul monte la chiesa di san Nicolao, che secondo una leggendaria tradizione avrebbe avuto origine quale abbazia dei monaci di san Gallo presso un convento fortificato, aveva esercitato mansioni parrocchiali con la chiesa di san Quirico pare fino dal IX secolo.[26] Nell'interno, l'antica statua della Madonna della Pietà, dopo i portenti del 22 luglio 1538 narrati diffusamente dal diarista Olina, non aveva cessato di fare miracoli e di destare la venerazione dei fedeli.[27] A partire dalla fondazione del convento cappuccino quel santuario avrebbe subìto una progressiva metamorfosi coordinando la prossima teoria delle cappelle.

I lavori iniziarono subito sostenuti dalla abbondanza delle offerte confluite ai frabbricieri e furono accresciuti l'anno dopo con la nascita di due cappelle. Il 27 ottobre 1591, infatti, il vescovo di Novara di recentissima elezione, Pietro Ponzone, benedisse la prima pietra della edicola voluta dall'abate Canobio, e poco dopo quella finanziata da un ortese di alta riputazione abitante in Roma, il banchiere Giulio Maffioli.[28]

Coordinatore di tutta la fabbrica ormai avviata alla piena attività, insieme al Canobio onnipresente «qui, re vera, auctor fuit huius sanctae institutionis»,[29] fu, come pare ovvio, un architetto assai in auge nel mondo cappuccino della provincia milanese, il padre Cleto da Castelletto.[30]

Nato nel 1556 a Castelletto Ticino, a vent'anni già ingegnere, egli abbracciò l'ordine cappuccino che si servì di lui come fabbriciere, in un momento di grande propagazione, per edificare nuove chiese e conventi. Il suo nome risultò così legato alla realizzazione dei centri cappuccini di Romagnano nel 1585, del Faido nel 1600, di Locarno nel 1602, di Ivrea nel 1607, di Pallanza e di Cerro, dove cessò di vivere, nel 1618. Ma soprattutto la sua notorietà raggiunse l'apice quando nel 1592 predispose i progetti per il grande convento provinciale della Concezione a Milano. E la fama lo consacrò quale dotto e preparato allievo lombardo dell'architetto di san Carlo, Pellegrino Tibaldi.[31] Questo frate predicatore, incaricato di mille incombenze dai superiori, celebrato per la sua umiltà e devozione, seguì la fabbrica di Orta, sia pur saltuariamente, dal 1590 fino al 1615 ed è suo il disegno generale del convento e del monte che egli doveva avere con sé il giorno della fondazione.

L'abate Canobio che scrive il 21 luglio 1592 da Novara al padre generale dei cappuccini a Roma per sollecitare dall'alto che si disponesse una più assidua presenza sul monte d'Orta, del Cleto, allora impegnato alla Concezione, ci offre un quadro parlante dei lavori che gli premono. Egli rammenta il «buon principio datto alle cappelle che saranno per la schina d'esso monte al numero di trentasei con li misterij et vita dil glorioso p. san Francesco, opperazione che causarà molta edificatione alli devoti della sac. sua religione, edificatione nel santo, et perfitto notabile alle divote anime che visitaranno tal santo luogo». E dopo aver lodato «la vaghezza del paese et amenità dell'aria», aggiorna il generale che «il monasterio è quasi finito et... al primo capitolo che si farà nella provincia si potrà mandar la famiglia».

Circa la fabbrica del monte l'abate fornisce dati più precisi: «Quanto alle cappelle per li misterij le quali saranno separate dal monasterio, se ne fabricano tre di qualche importanza, et se darà principio a sei d'altre, et al presente sono lá ventiquattro scultori et molti rari muratori, li quali tutti si regulano secondo l'ordine che li da il r. p. fra Cleto fabriciero il qual possiede tutta l'importanza della fabrica dil monasterio et delle cappelle, et senza esso padre tutti quelli mastri non sanno quello si facciano».[32] Il monastero stava dunque per essere portato a termine; l'architetto, suo autore, aveva studiato un progetto per adattare i canoni della tipologia cappuccina alle condizioni ambientali e culturali del luogo.

La costruzione compatta, che si articola attorno al chiostro, è ritmata dal gioco sottile e suggestivo dei coperti in piode a varie altezze, e dalle pareti con meridiane arricchendosi di calcolati effetti di colore. Salvaguardando l'austerità conveniente alla destinazione viene così evocata una nuova piazza d'Orta. E sembra ricordato lo stesso aspetto un po' tozzo del palazzo della

comunità, questa basilica civile con la sua intonazione emblematica.

Quanto alle tre edicole in costruzione cui l'abate nella lettera allude, si tratta della cosiddetta cappella canobiana, nata con la dedicazione alla sepoltura di san Francesco, di quella delle stigmate, fatta fare dal citato Giulio Maffioli, e della cappella del conferimento della regola, la cui committenza si deve agli ortesi allora residenti a Roma. Oltre alle opere dette, le altre sei edicole cui «se darà principio», rappresentano in toto l'intervento del Cleto sul monte e formano un complesso abbastanza esauriente e omogeneo.

Il padre architetto aveva enunciato un progetto a grandi linee, con il tempo puntualmente confermato, e aveva disposto anche sull'ubicazione delle costruzioni. Lo dimostrano da parte dei sindaci della comunità gli acquisti successivi di vigne e di boschi dove erano previsti gli edifici.

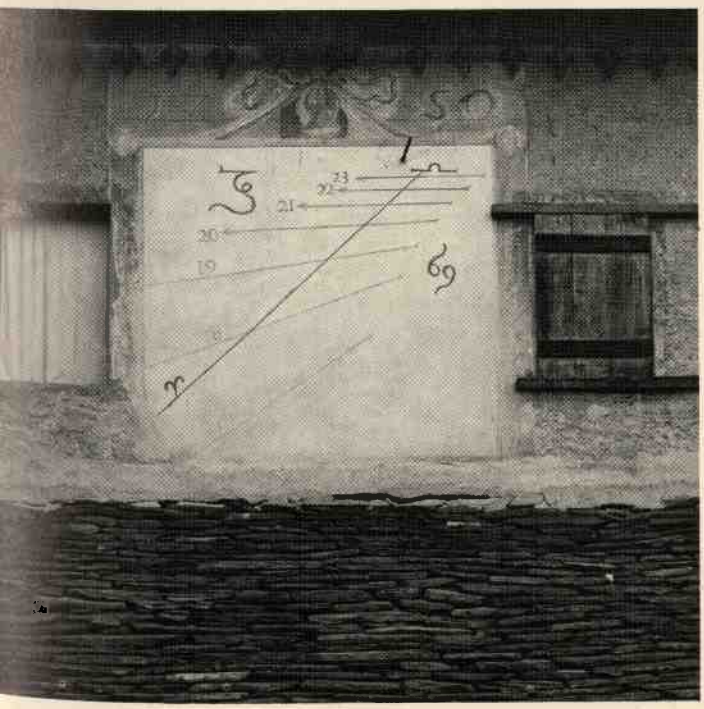
Per dar vita a questa impresa Amico Canobio, l'11 febbraio 1591, nel suo testamento aveva lasciato alla fabbrica del monte d'Orta un reddito annuo di 630 lire, 16 soldi e 8 danari «sopra li censi del sale, et tasse de cavalli della comunità di Palestro... sino che sopra tal monte vi staranno li frati cappuccini».[33] Il munifico legato si riferiva a un reddito ottenuto presso il magistrato regio fin dal 1538, e proveniente dal patrimonio di Francesco, il padre del donatore.[34]

Nello stesso testamento l'abate aveva specificato di voler «fabricar una bella capella, col misterio come sia sepolto il corpo di san Francesco, come è descritto nelle croniche d'esso santo» stanziando mille scudi d'oro nel caso fosse premorto al termine della costruzione.[35] Forse con tal proposito verso la fine del 1589, in una lettera al curato di Nicorvo, nucleo originario dei beni fondiari della famiglia, egli aveva chiesto le «Chroniche di santo Francesco» là esistenti .[36] Meditando, durante gli ultimi anni della sua vita sul testo che fu fondamentale nella creazione del monte, Amico restò colpito dalla estrema vicenda del santo, e questa scelse.

Ormai presente ai suoi occhi come una realtà prossima, il tema del sepolcro si legava daltronde alla pratica penitenziale dello scurolo, cara a Carlo Borromeo, e attraverso di essa, alla antica tipologia assai diffusa del mortorio, giocata su registri di toccante immediatezza.

In un secondo tempo, il 24 settembre 1592, in un codicillo testamentario egli ritornò sull'argomento rac-

Nella pagina accanto: veduta d'insieme del monastero cappuccino d'Orta opera del padre Cleto da Castelletto.



Sopra e a lato: due particolari del chiostro del monastero cappuccino d'Orta.

comandando che comunque l'opera fosse al più presto terminata e precisando l'esistenza del modello presso frate Cleto. [37] Quattro giorni dopo, nella casa del costante amico canonico Paino sull'isola di san Giulio, l'abate di Vallombrosa veniva a mancare. La sua salma, recata di notte a Novara nella cattedrale, ebbe un funerale grandioso, con torce e candele, durato tre giorni.[38] Aveva lasciato la sua sostanza al figlio naturale, poi legittimato, Giovanni Agostino, la cui morte a ventisette anni senza eredi il 23 aprile 1602 diede modo al Monte di Pietà novarese di percepire, secondo la volontà dell'abate, l'intero patrimonio con nuovi impegni di iniziative benefiche.[39]

L'inventario della casa di Amico «in Novara alla Piazzetta», vergato nell'estate del 1593, conferma la sua indole parca alla ricerca della funzionalità.[40]

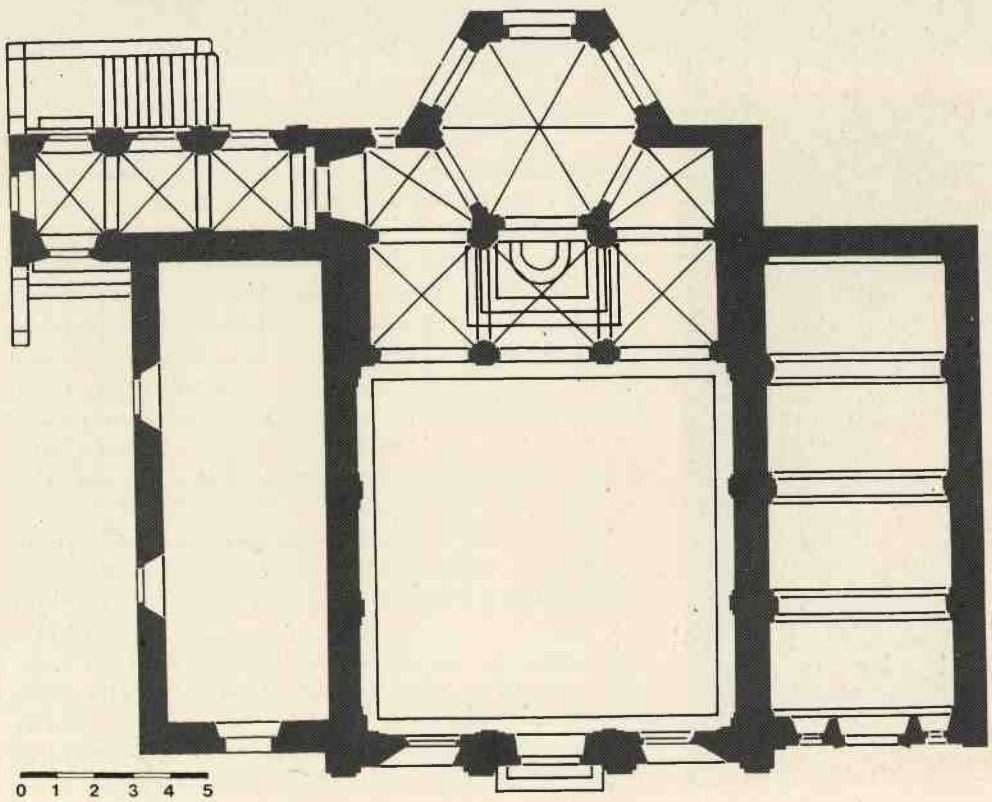
Scarso l'arredamento, tra i quadri i ritratti dei potenti d'Europa, dei dodici Cesari e le effigi di santi tra cui san Francesco; tra i libri la prevalenza di opere sacre e di carattere giuridico. Consistente invece la dotazione domestica, quasi a sottolineare l'accumulo di una ricchezza recente, in fieri: nella cucina, da gran treno di vita, padelle di ogni tipo, leccarde, sidelli di rame e scaldaroli, piatti fiamminghi in stagno grandi e piccoli con l'armi canobie oltre alle maioliche e stoviglie; in una cameretta, cinque forzieri e quattro casse; e poi abbondanti coperte, fodrette, tovaglie, mantili, e le lenzuola più varie. Una argenteria da tavola per 659 once e, in cantina, le partite dei vini bianchi e rossi provenienti dalle tenute di Moncucco, di Romagnano e della Costa di Novara per 148 brente non son che un tocco di colore a un quadro definito.

Alla morte di Giovanni Agostino, nel 1602, la stessa dimora appariva in una veste più accurata ed elegante, come se il suo padrone avesse progredito nella scala sociale.[41] Tappezzerie di corame antiche alle pareti delle sale, quadri allegorici e ritratti di eruditi, mobili scolpiti e una biblioteca letteraria con opere di Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Bembo, Sansovino oltre a scelti saggi religiosi rendevano palese il nuovo taglio.

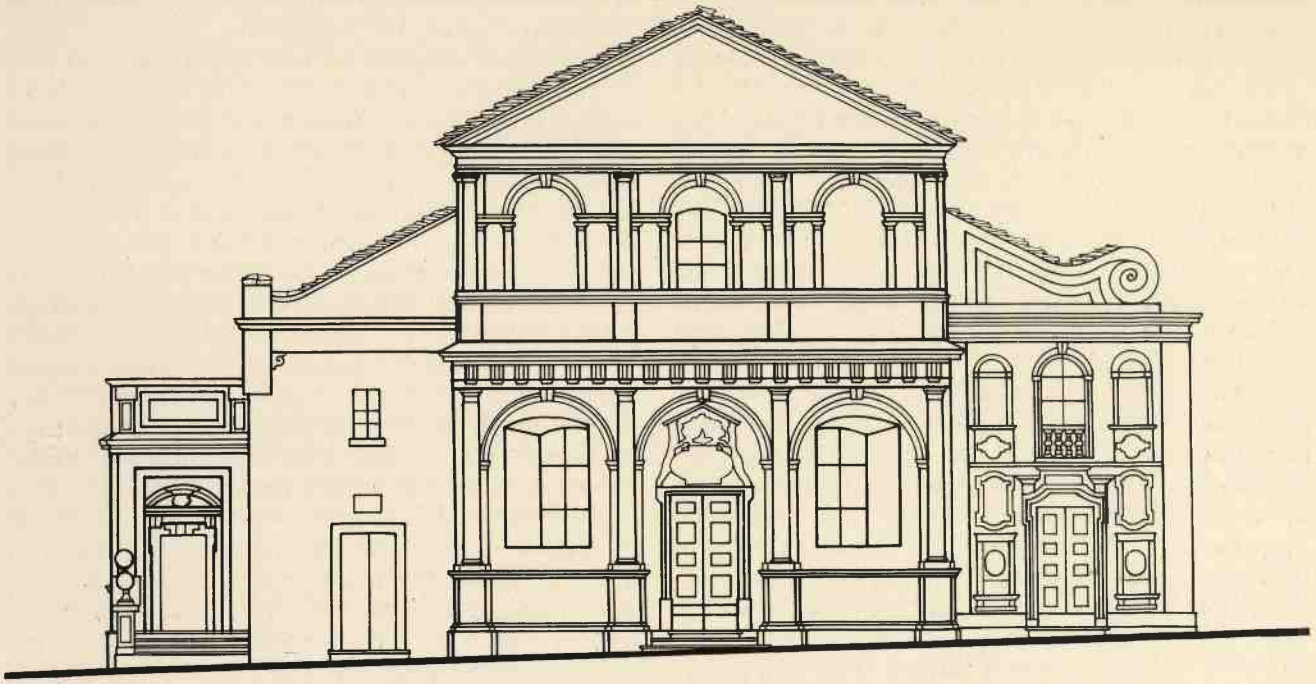
Nel frattempo il legato alla fabbrica del monte d'Orta tratto dai dazi della comunità di Palestro venne fissato all'inizio del 1598, in seguito ai necessari permessi e ad alcune controversie, a 333 lire imperiali, 13 soldi e 8 danari annui, ma tale reddito era destinato a successive riduzioni.[42]

Quanto alla cappella canobia, durante le pause prolungate dei lavori a causa delle due successioni ereditarie, padre Cleto ebbe modo nel 1600 di presentare al notaio episcopale il prospetto, la planimetria e il disegno di una porta, presumibilmente laterale, dell'edificio. Due anni dopo, trovandosi a Novara nel cantiere del monastero cappuccino fuori dalle mura della città, il frate precisò anche il preventivo dei lavori da farsi per terminare la cappella secondo il modello, in non meno di tremila scudi d'oro.[43]

Una mano alla soluzione dei problemi amministrativi e procedurali che minacciavano di arrestare la prosecuzione non solo di un'edicola, ma dell'intera fabbrica, la diede con appassionato fervore Carlo Bascapè ancora da Cremona, appena pochi mesi dopo la sua nomina a vescovo di Novara. Egli scrive al suo vicario il 12 aprile del 1593 perché gli eredi del Canobio «sborsino i danari» e «la cosa vada inanzi».[44] E lo stesso giorno manda



Accanto e nella pagina seguente: planimetria e prospetto della cappella canobiana, rappresentante il sepolcro di san Francesco, successivamente adattata alla dedicazione delle cappelle XVIII-XX.
Un particolare della scala che discende al sepolcro del Santo.



0 1 2 3 4 5

sollecitazioni al padre provinciale dei cappuccini che non rimuova il Cleto nonostante la mancanza dei fondi, e aggiunge, «so ancora che ci sono persone che tuttavia daranno per ciò aiuto» alludendo, forse inconsciamente, a sé stesso.[45] Come fece, mettendosi di mezzo tra Agostino Canobio, renitente, e il Cleto cui non tace l'osservazione «se bene veggo... la spesa passa assai il segno che qui v.r. s'imaginava».[46]

Comunque si svolgessero le vicende, la fabbrica raggiunse con l'autunno del 1600 il tetto, ma il vescovo ripetè ancora a lungo il suo «in ogni modo voglio che quell'opera si finisca» nel 1603, e poi nel 1606 e nel 1607 prima che questa arrivasse a perfezione.[47]

In effetti l'architettura di tale fabbrica, che fu la prima ad essere ideata, si articola attorno a due fulcri generatori dell'intero programma: la cappella, in seguito modificata nella destinazione con l'aggiunta di gruppi di statue, e lo scurolo inferiore. L'interno è uno spazio cubico percorso tutto intorno da una nobile solenne trabeazione e cadenzato dal ritmo di eleganti lesene ioniche rudentate. Tale partito sembra trovare reminiscenza nel classico «andante maestoso», proposto da Domenico Giunti nella capitale lombarda con l'arte sua, e in particolare nel grandioso ordine di lesene introdotto dal toscano a scandire la nave della chiesa di sant'Angelo.[48]

Oltre il vano a sala riservato ai fedeli, intorno all'altare dell'edicola canobiana quasi un peribolo consentiva di percorrere la zona absidale di struttura esagonale sotto cui si imposta lo scurolo. Quest'ultimo, raggiungibile attraverso l'elaborato percorso di una loggia coperta e di scale, ma visibile originariamente anche dall'alto, è costituito da un semplice vano esagonale a volta ribassata. Non fu certo assente all'autore un riferimento, sul piano ideologico, al primo scurolo del duomo di Milano ideato

dal Seregni e terminato nel 1557, né, con maggiore verosimiglianza, la problematica che condusse alla creazione da parte del Pellegrini, per volere di Carlo Borromeo, di uno scurolo nuovo, consacrato nel 1579.[49] Il concetto di scurolo come mausoleo sotterraneo dove si conservano le reliquie, sotto l'altare, ben si adattava al mortorio del santo caro all'abate.

Quanto al prospetto pittoricamente sviluppato con minimi aggetti, esso emerge dalla piatta parete quadrata come una quinta teatrale. Nella tradizione lombarda del primo Cinquecento, la serliana sovrapposta all'ordine dorico ebbe, tra l'altro, un'applicazione illustre sulle pareti longitudinali nella chiesa di san Maurizio al monastero maggiore di Milano.[50] Tale brillante soluzione, di sicuro tenuta presente, è qui portata in facciata e arricchita di nitide eleganze, di una armonia di rapporti inedita. Non vi può certo mancare, anche per la precisione dei richiami, un illusivo riferimento all'architettura proposta nel noto e diffuso IV libro del trattato di Sebastiano Serlio.[51]

I due ordini parastatici sovrapposti, dorico e ionico, su elevate zoccolature, che rimandano ad una tipologia civile, di palazzo, vengono qui bloccati dal sovrastante timpano. La porta, con lapide e fastigio posteriori, si arricchisce di un tono volutamente arcaizzante nei minuti leoni alla base delle cornici.

Nell'insieme un brillante traforo, una trina i cui dotti riferimenti serliani vengono reificati nell'interpretazione cromatica, da arazzo giustapposto al muro, come pure le grate inferiori, con curiose soluzioni di inquadramento, denunciano.

L'altra cappella, quella delle stigmate, fondata sulla cima del monte contemporaneamente alla canobiana, ebbe maggior fortuna e fu assai presto terminata.

Il committente Giulio Maffioli faceva parte di una delle potenti famiglie borghesi d'Orta che avevano fatto fortuna con i traffici esercitando il cambio in quegli anni di forte rialzo dei corsi.[52] Fratello fra gli altri di Nicolao e di Antonio ambedue divenuti tesorieri del monte, pose centro della sua attività a Roma mantenendo con essi una relazione intensa di coesione famigliare.

Accreditato presso i grossi nomi della curia pontificia, egli era stato presentato al vescovo Carlo Bascapè dal cardinale Cusano come onesto e prudente finanziatore.[53] Nella città papale il Maffioli era altresì legato alla colonia degli ortesi e forse iscritto alla compagnia della Madonna come quel Giulio che vi figurava nel 1528 all'atto della sua fondazione.[54]

Il Bascapè, che gli è debitore, ha modo di fornirgli talvolta le notizie sul ritmo spedito con cui procede la cappella sul monte, per la quale sarebbe lieto di versare le rate che deve. Tali rapporti tuttavia subirono repentine impennate, e, dalla espressione d'affetto «carissimo come fratello nel Signore», il presule passava al sospetto

Sotto: facciata della cappella canobiana, XX, affiancata dall'oratorio di sant'Antonio.

pesante che Giulio per le dilazioni subite lo diffamasse a Roma.[55]

Il vescovo confessava il 25 gennaio 1597 in un impetuoso sfogo di coscienza contro i Maffioli: «Sono sempre stati da me favoriti in tutto quello che ho potuto... ma in qualche cosa che non ho potuto deono havere patienza et... pretendono assai... come per certo se havessero cardinali fratelli, et ogni poco affare o disgusto che habbiano, scrivono a Roma et io lo so per prova; ma i vescovi non hanno da stare con loro, et gli humilierò alle occasioni come sarà dovere, ch'io non stò con hosti, né con beccai perché habbiano appoggi in Roma, né con alcuno che voglia da me ciò che non deve».[56]

Carlo Bascapè in effetti si era già adontato nei confronti di Giulio «vedendo che mi fa pagare più del cambio sotto nome di farmi piacere»; quando poi nel 1605 ricevette richiesta per un canonicato dell'isola in favore del giovane nipote Giacomo, egli esplose: «Veramente è grande l'ingordigia di questi Maffioli intorno a questi benefici. Dovrebbe almeno informarsi se ha ragione o no».[57]

Con gli introiti, gli affari adempiuti in vigile solerzia, seguiva di pari passo l'agognata committenza e l'onore di giungere al termine della fabbrica nel 1597, immortalato più tardi con l'arme di famiglia ed una epigrafe.[58]

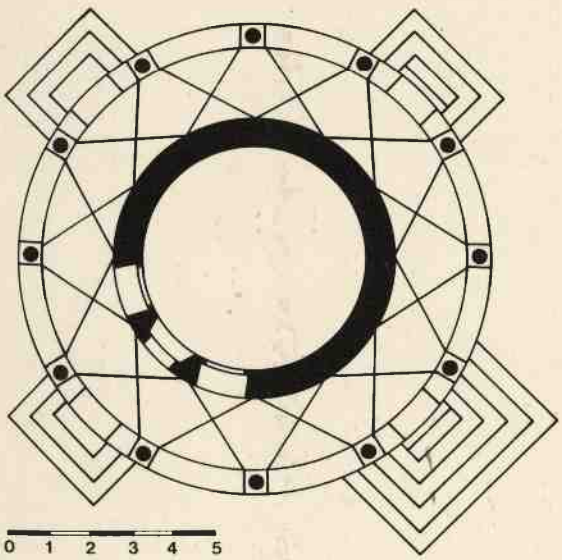
Dovendo creare un edificio dedicato alle stigmate, all'incontro mistico e pregnante di Francesco, eroe cristiano, con il crocefisso, dell'umanità con la divinità, nulla parve più confacente di un tempietto cilindrico in un sito eminente. Il significato cosmologico insito nella cupola e la planimetria circolare a dodici colonne, allusiva del mondo, della terra orientarono il Cleto sulla strada di una tipologia famosa. Il risultato, una cappella cilindrica cupolata con portico dorico esterno, sormontato, oltre la falda di copertura, da un ordine ionico di paraste, si presenta non privo di effetto.

Il messaggio contemplativo, estatico, suggerito dal tema, si traduce nello sviluppo del peribolo con funzione di specola, la cui circolarità consente, come da un cardine centrale, la visione delle altre cappelle e dell'ambiente circostante.

L'essenzialità morfologica del portico e delle pareti percorse dalla trama delle membrature, si lega ad evidenza con gli esiti dell'ultima attività lombarda del Bramante. La piazza di Vigevano, la facciata della chiesa di santa Maria Nascente ad Abbiategrasso, e particolarmente a Milano la canonica e i chiostri di sant'Ambrogio, luoghi assai noti ai cappuccini, costituirono per il frate l'assimilata cultura di base.[59]

L'illusionismo prospettico, la monumentalità atmosferica, la trasposizione dell'architettura in spettacolo, care al maestro urbinate, ebbero nell'opera del Cleto sviluppo, un secolo più tardi, verso una rappresentazione teatrale di immediatezza assoluta.

Questo recupero classico, quasi letterario e antiquariale, non poté non tener conto del tempietto bramantesco di san Pietro in Montorio probabilmente esperito attraverso le incisioni del Serlio nel III libro del suo trattato.[60] Né pare inverosimile che l'architetto abbia fruito della dotta interpretazione di Vitruvio offertagli



Sopra: planimetria della cappella Maffioli, XV, dedicata al miracolo delle stigmate.
A lato: una veduta della medesima edicola.

dalle tavole del Cesariano.[61] Come pure non sfuggì al frate, dotato di buone qualità ricettive, il trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini con i disegni di edifici religiosi, tra i quali uno rappresenta con impressionante analogia il prototipo del tempio ortese.[62]

Emerge, tuttavia, tra gli esili profili e le auree reminiscenze, il motivo plastico in cadenzata sequenza del cherubino a chiave d'arco dell'ordine dorico inferiore. Un motivo metamorfico, quasi di levitazione, che, animando le strutture, riconduce al clima culturale milanese dopo il settimo decennio del secolo XVI ormai in fase di tesa emotività pellegriniana.[63]

Rigorosamente indagata nei rapporti di proporzione e fondata su armoniose consonanze di misure in alzato quanto in estensione, la cappella risulta dominata dalla circolarità degli elementi, comprese le cornici ed il timpano spezzato della porta d'entrata, compreso finanche l'ovolo dei capitelli ionici del secondo ordine.

È la rotazione centrifuga di un organismo fatto per espandersi e captare la natura circostante; una rotazione che gli esili fornici del peribolo e la dialettica cromatica delle membrature sulle bianche pareti sanno rendere con palpitante suggestione.

La terza cappella già in cantiere, secondo le parole del Canobio, durante l'estate del 1592 fu edificata a cura degli ortesi residenti a Roma e dedicata al conferimento della seconda regola. Non è dato conoscere i rapporti tra tali benefattori del monte e il loro compatriota Giulio Maffioli con cui si erano messi in nobile competizione. I documenti, che usano citare la fabbrica con il termine «dei romani», danno adito all'ipotesi che si tratti di una compagnia di connazionali nella città di Roma, forse la stessa compagnia della Madonna.

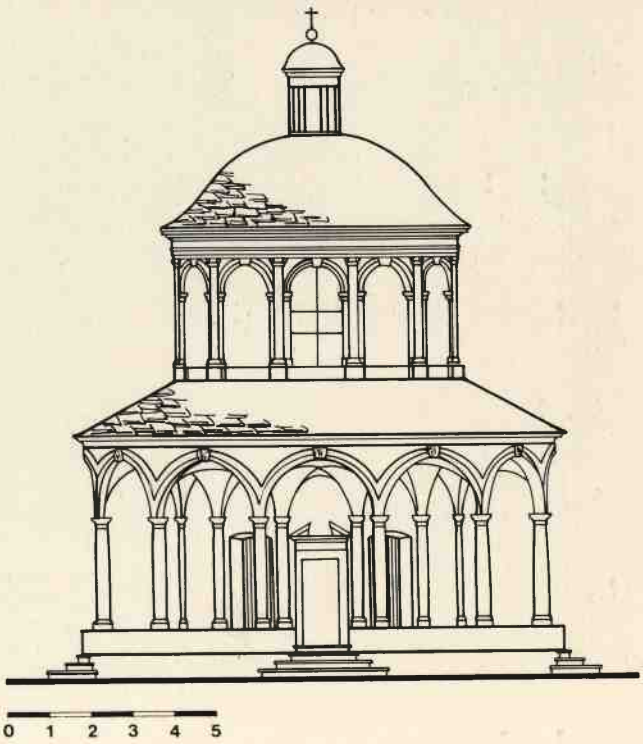
Queste laboriose colonie di ortesi si riunivano in istituzioni assai rigide e codificate a finalità morali che tuttavia, attraverso la frequenza, consentivano l'instaurarsi di rapporti a carattere corporativo. Il loro legame con la madrepatria era tenuto vivo nella tutela di una identità nazionale che era anche, e soprattutto, identità religiosa, specie se la compagnia si trovava in città contaminate dall'eresia. Il comune d'origine veniva così sostenuto costantemente e beneficato con il capitale dei cittadini che aveva perduto. Tale tipo di istituzione era prassi consueta tra le genti della Riviera: famoso fra tutti l'esempio delle compagnie di Ameno a Lucca, a Brescia, a Milano e a Piacenza.[64]

Il vescovo di Novara nei suoi carteggi non parla della cappella che non registra nella visita pastorale del 1593, e cui dedica essenziali indicazioni il 25 ottobre 1604, quando da tempo doveva essere, sia pure parzialmente, terminata.[65] In compenso una nota, nel regesto della visita successiva del cardinal Taverna, indica che l'edificio venne realizzato per primo, il che lascia credere ad una conclusione dei lavori, sia pur provvisoria, entro il 1597.[66]

L'edicola, in questa prima fase, appare cilindrica, senza avancorpo, percorsa sulla superficie esterna da un efficace ordine parastatico dorico assai dilatato che sostiene la trabeazione a doppia cornice scandita, nell'attico, da oculi essenziali.

Sotto: uno dei cherubini in chiave d'arco dell'ordine inferiore della cappella Maffioli.
In basso: prospetto della cappella Maffioli, XV, delle stigmate.

Nella pagina accanto: veduta laterale della cappella edificata dagli ortesi residenti a Roma, XII, dedicata al conferimento della seconda regola.



L'interno è chiuso al pellegrino da una vetrata ed una transenna di legno destinata, per la sua esposizione, a non durare troppo a lungo. Il che darà adito a modifiche e trasformazioni. L'edificio così configurato, vede un approccio con la tipologia planimetrica circolare, prevalente nell'alessiano «libro dei misteri» del sacro monte di Varallo, certo non estraneo fin dall'inizio al repertorio culturale del Cleto.[67]

La fabbrica del monte, innescato il meccanismo dell'emulazione, aveva raggiunto un ritmo pieno con le migliori prospettive di crescita. Le compagnie ortesi degli stagnari e terracottari di Francia e Spagna già dal 1592 avevano intrapreso la costruzione di una cappella.[68] Esse avevano reclamato l'onore di rappresentare il più poetico e commovente dei misteri della vita di san Francesco: quello della nascita. Ma le difficoltà finanziarie l'anno seguente avevano indotto le compagnie ad affidare la prosecuzione della fabbrica alla stessa comunità d'Orta.

La quale non senza lungaggini portò a termine la costruzione come un semplice contenitore entro l'autunno del 1604, concludendo la copertura del tetto poco dopo.[69]

«Erecta fabrica a rev.mo episcopo anno 1593 die 26 novembris ut ex instromento erexionis rog. per cancellarium episcopalem».[70] La prima visita pastorale di Carlo Bascapè ad Orta diede dunque l'occasione al venerabile prelato di inserirsi subito da protagonista nell'opera del monte.

Il Bascapè, che aveva percorso la carriera secolare di

barnabita, era giunto a Novara fornito di un profondo bagaglio culturale e di esperienze sia come studioso e ricercatore attento che come eminente uomo di chiesa. La sua personalità passionale ed energica aveva tratto frutto determinante dallo stretto contatto con Carlo Borromeo. Egli aveva seguito il cardinale milanese nell'attività pastorale mettendo a disposizione la sua erudita cultura giuridico-umanistica e cogliendo quello spirito di riforma cattolica divenuto poi, a Novara, la sua missione. Strenuo difensore dei diritti giurisdizionali della chiesa, si adoperò con pari vigore a tutela del dominio temporale sulla contea della Riviera, per la quale, e per la sua residenza sull'isola di san Giulio, ebbe una predilezione particolare.[71]

Nel settore specifico della fabbrica del monte d'Orta il presule si mostrò teso a rivendicare la giurisdizione ecclesiastica sopra le pertinenze della comunità locale e a manifestare così la forza della politica cattolica riformata, scaturita appunto dall'autorità del Borromeo.

Il Bascapè fin dal 1595 aveva fatto presente ai vicari foranei di seguire le norme indicate dal santo milanese sui pellegrinaggi nel IV concilio provinciale.[72] Il vescovo di Novara si era lamentato, tre anni più tardi, della «tanto raffreddata» devozione dei popoli della Riviera esposti tra l'altro all'ascendente dell'eresia oltramontana.[73] Per far fronte a questa, egli pensava di predisporre seminari nelle regioni di confine.[74] Aveva inoltre istituito un severo controllo sugli emigranti verso paesi abitati dalla riforma, controllo applicato puntualmente anche ad Orta.[75] Ma questa politica di prevenzione trovava il suo diapason nell'incentivata emotiva attrazione dei santuari.

L'etica delle buone opere, dell'imitazione di Cristo e dei santi, la retorica della conversione non ebbero dunque migliore coagulo che nei sacri monti. Ed il vescovo, emulo del fascino carismatico borromaico, con intenti pastorali ne fece dei centri di catechesi.[76]

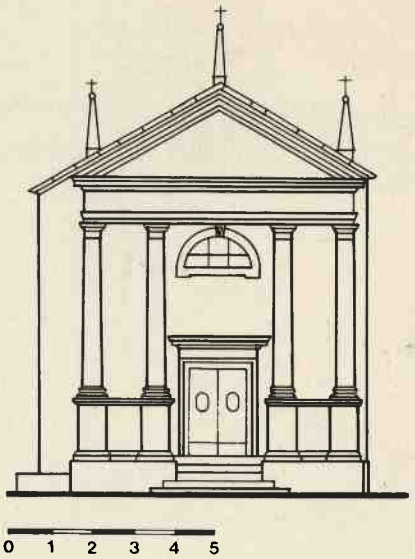
Alla morte dell'abate Canobio, Carlo Bascapè gli successe dunque con uguale zelo nel patrocinio della fabbrica ortese codificandone il reggimento. Vennero così nominati, con carica biennale, i fabbricieri canonico Morra e Antonio Maffioli ed il tesoriere Giulio Gabriele Bersano con la facoltà di amministrare i fondi del monte alla condizione che ogni disposto circa le edicole passasse al vaglio episcopale e che il tesoriere tenesse i registri di bilancio, dei quali periodicamente rendesse conto.

Come il predecessore, il Bascapè trovò opportuna la committenza di una cappella, che scelse sul crinale del colle in luogo privilegiato per apertura panoramica sul lago. «Domenica prossima (sic) posi solennemente la prima pietra della mia cappella. Piaccia al Signore ch'io possa condurla presto a buon fine, com'è mio desiderio» comunicava il 20 agosto 1596 il presule a Giulio Maffioli.[77] Quegli auspici dovevano avere buon effetto se tre anni dopo sotto il suo vigile occhio la costruzione veniva terminata.[78]

L'edificio, peraltro molto semplice, è nobilitato sul prospetto da un pronao tetrastilo dorico culminante sul timpano in tre obelischi di acroterio. Al centro, sopra la

Sotto: prospetto della cappella edificata dal vescovo Bascapè, III, dedicata alla rinunzia del Santo al mondo.

Nella pagina accanto: una veduta ed alcuni particolari della cappella voluta dal vescovo Bascapè, III.



secca trabeazione della porta, una finestra lunettata tocca l'architrave sostenuto dalle quattro semicolonne binate. Tale configurazione, appoggiata come un aulico rivestimento alla scabra parete della facciata, riecheggia in tono accademico il razionalismo promosso in arte dal Borromeo. L'opera sembra così giacere sotto il raggio di influenza delle «Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae, libri duo» promosse da san Carlo nel 1577.[79] Il trattato sulla regolamentazione dell'arte sacra venne materialmente steso da Ludovico Moneta compagno del Borromeo ed approdò alla coagulazione di canoni favorendo il ripetersi di identici motivi.[80]

Ispirato intellettualisticamente ad una tipologia, ad una visione programmatica, il prospetto ortese traduce in atto le rigorose proporzioni di un classicismo canonico. Sicché l'esito si propone come un manifesto dell'ideale di chiesa rinnovata che il Bascapè perseguiva.

Padre Cleto, umile interprete delle volontà del prelato, usò in questo caso, ed eccezionalmente, una diversa morfologia architettonica, meno evocativa, più consona alla ideologia proposta. Il frate seppe tuttavia coordinare in un'identica poetica, la cappella all'insieme del monte, con quel senso inconscio di teatralità mistica, totale che lo animava, giustapponendo il rivestimento architettonico dotto, ad arazzo, sulla semplice volumetria dell'e-

D O
CAROLVS A. BASILICA PE RI
EX. CLER. REG. S. P. EP. NOVAR
RIPARIAE. ET. PLEB. GAVD. COMES
AC. SOPISIJ. D OM
SAC. AEDIF. IVSSIT
PAVPERT. S. FRANC. ET. BEN IGNITATI
MONIMENTVM
ANNO. SAL. M. D XC. VI

dicola, ed immergendolo, con saggi effetti tonali, nel bagno atmosferico della natura e del paesaggio.

Inoltre la dedicazione della cappella scelta dal Bascapè, la rinuncia del santo al mondo e l'incontro di Francesco con il suo vescovo, dava adito al committente di identificarsi con il proprio ruolo nella vicenda rappresentata. Un'identità in questo caso estesa alla semiosi morfologica ecclesiale dell'edificio.

La descrizione del sacro monte vergata durante la seconda visita pastorale di Carlo Bascapè il 25 ottobre 1604 è il primo fotogramma organico della situazione della fabbrica.[81]

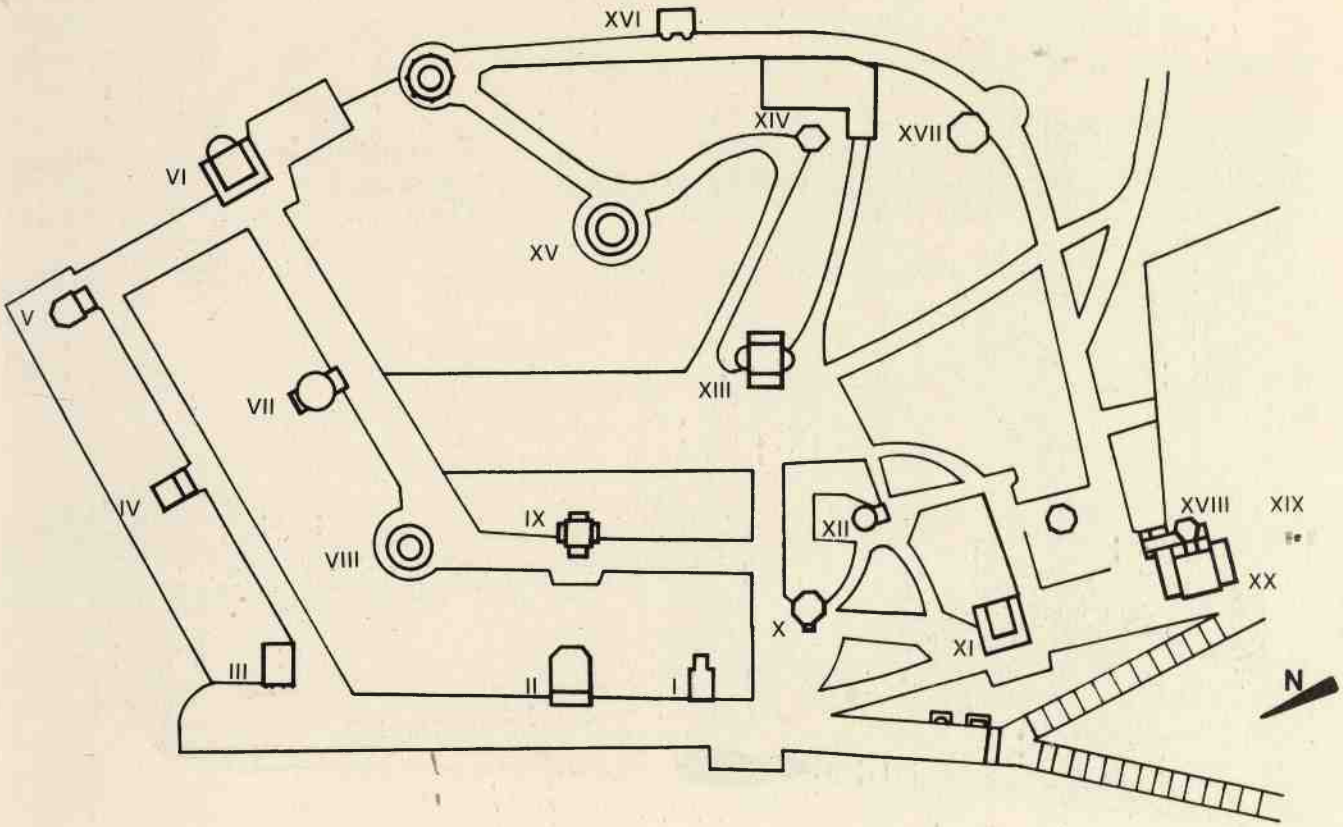
Dopo le note sintetiche sulle edicole terminate o in via di completamento, il redattore precisa «in his omnibus capellis nullae adhuc sunt statuae, nullae picturae» riferendosi ad una situazione che di lì a poco sarebbe cambiata. Più oltre si indica il programma a breve termine per rendere subito visitabile ai pellegrini l'insieme. A questo proposito già due anni prima il vescovo aveva scritto al castellano della Riviera che fosse «raccorciata e agevolata quanto possibile» la strada della Colma per Varallo per incrementare il traffico da e verso Orta e il suo monte, «quando sarà ridotto a qualche perfettione, come si va facendo onde essa Riviera ne senta ancora temporal giovamento».[82]

Ora il disegno del monte sacro si fa nitido e giunge a definizione di qualche completezza: «Impositum est a rev.mo quod fiant vias ducentes ad cappellas quae fieri debent, et in loco ubi costruendae sunt cappellae insignetur crux una cum tabella in qua sit depicta atio quae eo in loco representari debet».

L'itinerario anagogico, di elevazione nella contemplazione mistica della vita di Francesco, era in tal modo sviluppato, almeno concettualmente, a pieno. Così, tredici anni dopo la fondazione della prima edicola, il complesso, reso praticabile ai devoti e probabili bene-

Nella pagina accanto: la facciata della cappella Bascapè, III, immersa nella vegetazione del monte.

Sotto: planimetria generale del Sacro Monte d'Orta. I numeri romani corrispondono alla ordinazione delle cappelle tuttora vigente.



fattori con efficaci stratagemmi, offriva un'idea immediata delle proprie caratteristiche. Innanzitutto l'utilizzo urbanistico di quelle pendici mira ad una fruizione determinata e determinante: il paesaggio, il dolce, ridente paesaggio del Cusio, è catturato divenendo segno di un sistema proposto. Si forma dunque tra le suggestive vedute del lago, dei monti, tra le prospettive aeree e lo sgranarsi episodico della cronaca del santo una voluta corrispondenza emotiva e di significato.

La divagazione paesaggistica del Gemelli che a proposito interferisce nell'esegesi francescana dopo la sesta cappella vale qual sintomo: «Vedrai quattro miglia del lago e la più fertile di lui Riviera; e girando il guardo dalla tua destra alla sinistra, vedrai per ordine Miasino il più alto, poi più basso Carcegna, poi alla riva la foce del Pescone con Pettenasco e il suo bel piano, più innanzi Orabia. Poi di là del lago Ronco alla riva, e sopra lui la Colma; più di là sempre abbassandosi Gnogno ed Oira; e più all'insù, Brolo sul confine della Riviera d'Orta».[83] Per tali motivi l'ubicazione delle cappelle, di quei gangli urbanistici della metafisica città, fu meditata e studiata fin dall'inizio.

Ugualmente ebbe importanza l'intervallo variabile tra l'uno e l'altro edificio, non pausa consolatoria ma mezzo atto al confronto verificatore del messaggio, momento utile alla catechesi, e si badò all'orientamento tal che la luce penetrasse dai portici, dalle grate, modulata dall'incerto diaframma della vegetazione. E ancora, e in primo luogo, è fatta attenzione al percorso che unisce sempre in modo semplice, essenziale le successive edicole, cui viene dato, come a Varallo, un andamento complesso, serpentino, secondo la tettonica del monte, del quale sfrutta più sapientemente che altrove il variare dei punti di vista, le sequenze al moto lento e continuo del pellegrino di approssimazione e di allontanamento ai «misteri».[84]

Sotto: la facciata della cappella voluta da G. A. Martelli, XI, dedicata alla Madonna degli Angeli o al perdono di Assisi.

Nelle pagine seguenti: veduta della cappella Maffioli, XV, delle stigmate.
Una incisione tarda dell'isola e del monte d'Orta, derivata dal prototipo di G. Ozzeni datato 1624.
(Archivio di Stato di Novara)

Non dunque la spaesata riproposizione di luoghi sacri ma un affascinante volo metastorico, nell'affermato valore paradigmatico del santo, verso la conversione. Ecco il segreto della «athmosphère de rêve» osservata con acume dal Wittkower, e che distingue e caratterizza il monte d'Orta da Varallo e dagli altri santuari analoghi, atmosfera volta ad una religiosità pacata, utile all'introspezione contemplativa in sintonia con la serenità del messaggio francescano.[85]

«Ho sentito molto gusto della buona opera che vi siete posto a fare con fabricare una cappella sopra codesto monte» esclamava il Bascapè il 26 aprile 1606 al dottore legale Giovanni Antonio Martelli; e subito lo raccomandava «ho caro et desidero che tutto si faccia col parere et indirizzo del p. fra Cleto».[86]

Il dottor Martelli, di notabile famiglia miasinese, possidente ortese di grande riputazione, era «sindicatore» di Soriso, la sua competenza e l'amicizia con il vescovo gli aveva inoltre guadagnato la carica di vicecastellano della Riviera. I privilegi della condizione sociale gli avevano permesso una vita libera, non aliena da spregiudicatezze.

«La donna che tiene il dottor Martelli non è sua moglie come v.s. pensa; ne ho io lettere di Bologna et l'ho ammonito che se ne sbrighi quanto prima, et così mi ha promesso, et v.s. havendone occasione aiuti il negotio per levare lo scandalo, et togliere di peccato questo giovane».[87]

Così aveva scritto il vescovo al curato d'Orta l'ultimo giorno del 1594; e tre mesi dopo soggiungeva: «Dite al dottor Martelli che trovi compagnia a quella donna, che la riconduca a casa sua, et che fratanto la metta in casa di qualche persona da bene in una delle terre circonvicine et li paghi il vitto, che altra via non v'è di levare lo scandalo».[88]

E nel maggio del 1595, «et comprendo ancora quella donna del Martelli, poi che non si comunica per colpa sua, non volendo levarsi da quella casa dove da scandalo».[89] Una lettera del presule il 14 marzo 1597 lascia inoltre intuire che l'ortese vivesse un'esistenza piuttosto agitata, non priva di complicazioni: «Si è ordinato al dottore Martelli che quanto prima finisca certi processi che ha in mano per far poi ciò che converrà per quel suo delitto».[90] Il dottore, minacciato di interdetto, si sottomise al suo superiore che continuò a seguirlo paternamente commettendogli processi e pratiche.

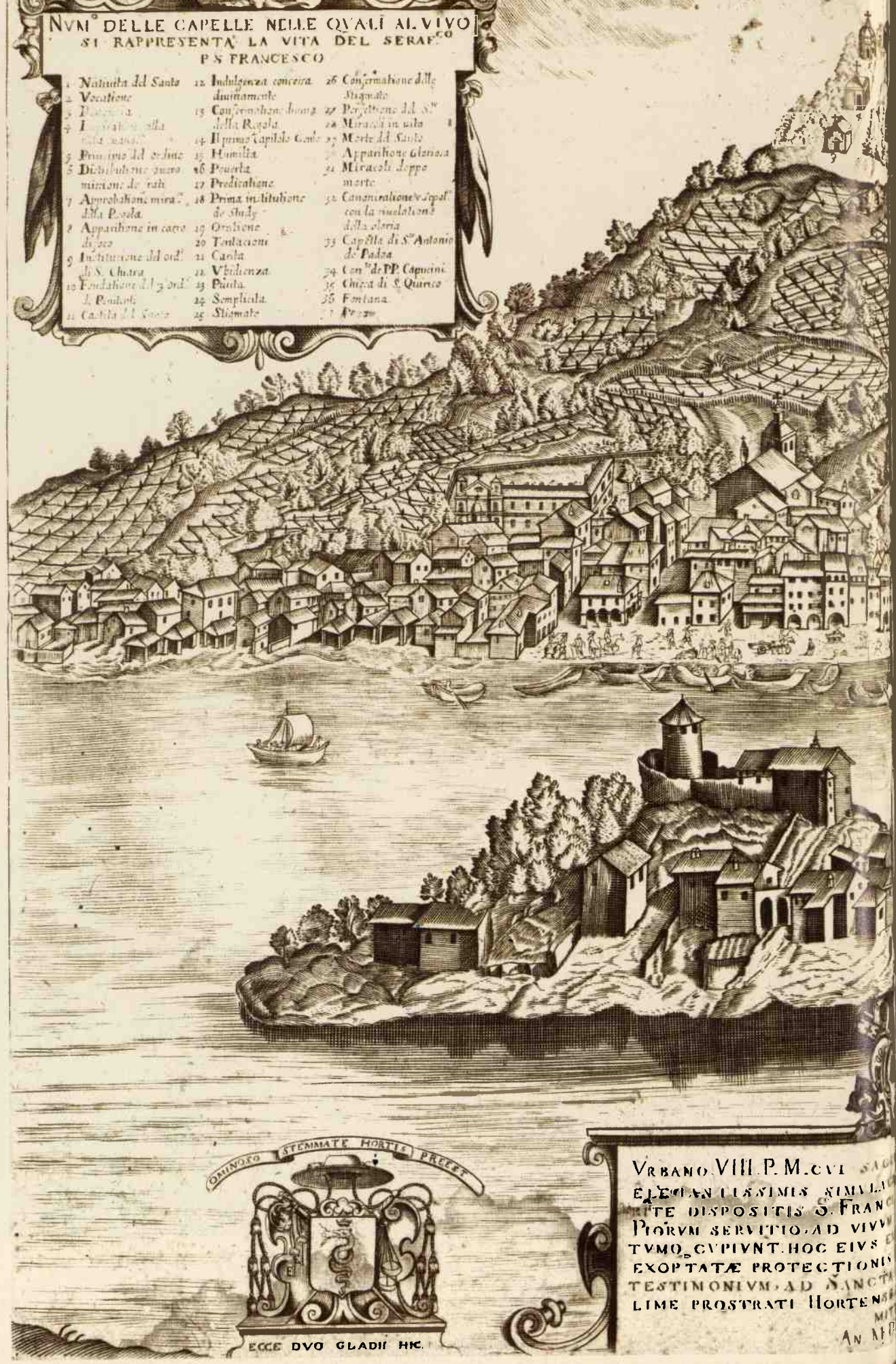
Ora che sapeva della sua intenzione di fabbricare un oratorio sul monte, la soddisfazione del Bascapè dovette essere grande come quella di chi presumesse un'avvenuta conversione. Che in effetti, a quanto pare, ci fu, sostenuta, in seguito, anche da fatti portentosi, come il miracolo del 1611, narrato dal Rivolta, per il quale non solo il dottore sfuggì all'ira omicida di un suo debitore, ma lo ferì mortalmente. Ed il poverino, dopo un'agonia di quindici giorni, morì «con buon sentimento et esempio».[91]

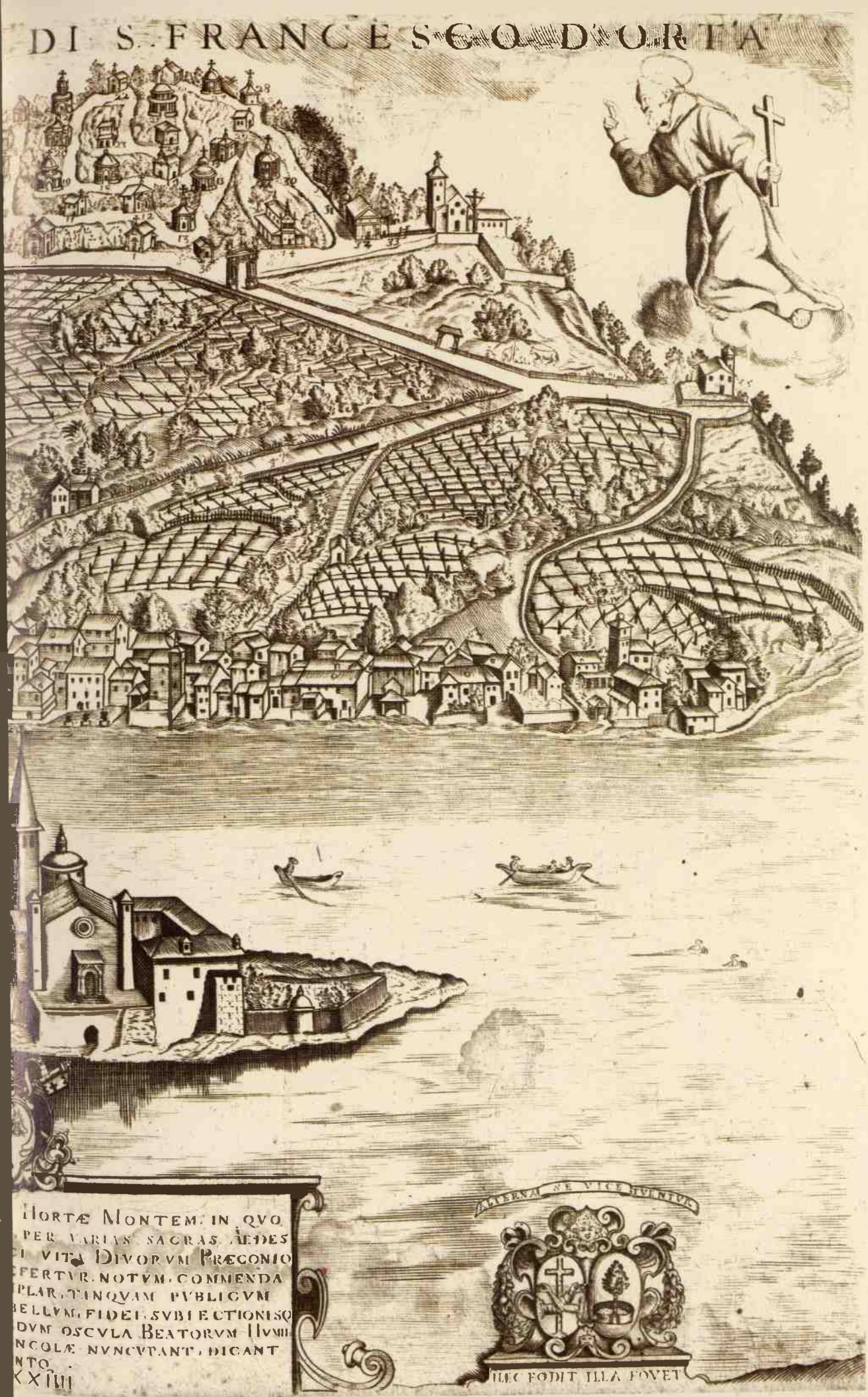
Il Bascapè esortava il nuovo committente a far opera che si potesse presto veder finita, e gli rammentava «delle pitture che vanno dentro, et che deono esser di mano eccellente».[92] Lo sconsigliava poi, smentito dai

DISSEGNO DEL SACRO MONTE

NVM° DELLE CAPELLE NELLE QVALI AL VIVO
SI RAPPRESENTA LA VITA DEL SERAF.CO
P S FRANCESCO

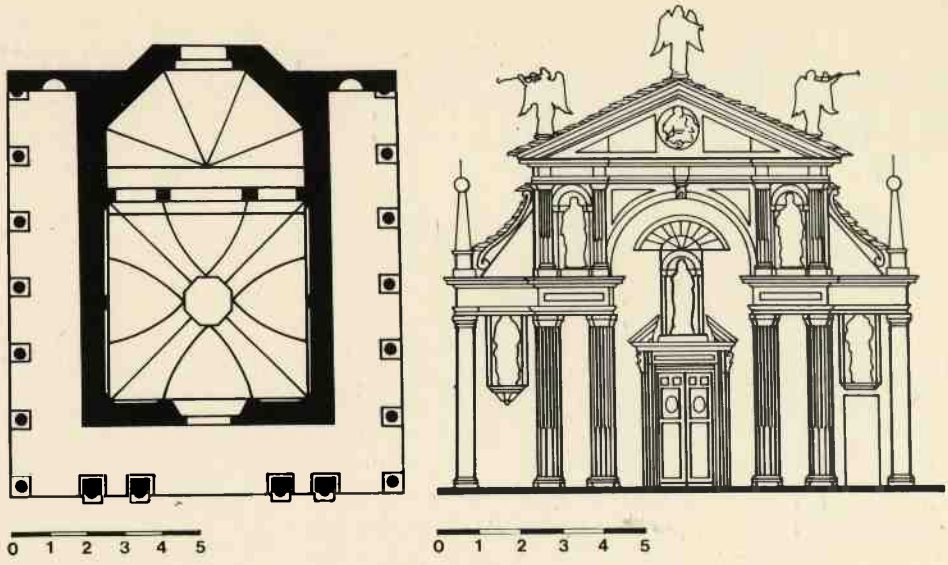
1 Natiuita del Santo
2 Vocatione
3 [illegible]
4 [illegible]
5 Principio del ordine
6 Distributione [illegible] mirazione de frati
7 Approbatione mira.ne della Regola
8 Apparitione in carro di foco
9 Institutione del ord.e di S. Chiara
10 Fondatione del 3 ord.e di Penitenti
11 Castità del Santo
12 Indulgenza concessa diuinamente
13 Confermatione diuina della Regola
14 Il primo Capitolo Gen.le
15 Humiltà
16 Pouertà
17 Predicatione
18 Prima institutione de Studij
19 Oratione
20 Tentacioni
21 Carità
22 Vbidienza
23 Purità
24 Semplicità
25 Stigmate
26 Confermatione delle Stigmate
27 Perfettione del S.to
28 Miracoli in uita
29 Morte del Santo
30 Apparitione Gloriosa
31 Miracoli doppo morte
32 Canonizatione e sepol.ra con la riuelatione della gloria
33 Capella di S.to Antonio de Padoa
34 Con.to de PP. Capucini
35 Chiesa di S. Quirico
36 Fontana
37 Prezzo




DI S. FRANCESCO D'ORTA
ORTÆ MONTEM IN QVO
PER VARIAS SACRAS ÆDES
I VITA DIVORVM PRÆCONIO
FERTVR NOTVM COMMENDA
PLAR TINQVAM PVBLICVM
BELLVM FIDEI SVBIECTIONISQ
DVM OSCVLA BEATORVM IVVIII
NCOLÆ NVNCVPANT DICANT
NTO
XXIIII
ALTERNA SE VICE FVENTVS
ILEC FODIT ILLA FOVET

Nella pagina accanto: particolare delle statue di Cristoforo Prestinari nella cappella della Natività di san Francesco, I.

A lato: planimetria e prospetto della cappella Martelli, XI, della Madonna degli Angeli.



fatti, di mettere l'altare nella cappella, tanto meno vi voleva veder costituito un giuspatronato.

Il vescovo chiese al provinciale dei cappuccini l'invio ad Orta del padre Cleto, raccomandò ai fabbricieri che approfittassero della presenza dell'architetto, nell'ottobre del 1606, per «fare le strade et piantare li arbori» sul monte e si impegnò alla descrizione della cappella.[93] La quale ultima attività del presule, succeduto in pieno all'abate Canobio, lascia supporre che egli si prendesse cura personalmente del programma iconologico tanto strutturale che figurativo delle edicole.

Il 20 ottobre, Carlo Bascapè comunicava al Martelli: «Vi mandiamo la descrittione fatta per la vostra cappella; occorrendo a voi, o ad altri, massime al p. fra Cleto, di replicare qualche cosa, udiremo volentieri»; e proseguiva «il libro che richiedete è intitolato Iconologia di Cesare Ripa perugino, stampato in Milano. Non farete però fare opra alcuna senza scriverci».[94]

Il dottore si servì del libro del Ripa nella commissione delle due figure allegoriche con cui si concludono i loggiati laterali della cappella. Seguì così il consiglio ripetutogli dal vescovo: «Quanto alle due statue che rappresentano la patienza et l'honore, ci par bene che si seguiti il libro già mostratovi, ovvero l'esempio di qualche opera stimata».[95]

La fabbrica della cappella giungeva intanto rapidamente al termine, sicché il 22 aprile 1607 lo stesso Bascapè se ne congratulava: «Mi è piacciuto assai l'intendere che vada tirando a fine la fabbrica della sua cappella, et mi contento che possa far metter l'arma della sua famiglia et il nome suo in qualche luogo conveniente».[96] E lo stemma venne inciso sopra la porta in controfacciata, il nome con la data, 1607, sul prospetto nella trabeazione tra i due ordini dorici.

Il Martelli aveva dunque creato una specie di santuario: il vescovo che lo prediligeva e favoriva in ogni modo era riuscito ad ottenergli tanto il permesso di consacrare un altare, quanto la concessione di un'indulgenza plenaria.[97] La cappella, dedicata alla Madonna degli angeli per ex voto del committente, venne pertanto fornita del privilegio del perdono d'Assisi.

L'opera terminata rivela un taglio planimetrico regolare, uno spazio cubico seguito da un'abside poligonale; essa trova completamento in una facciata a portico che si continua in due logge laterali architravate. Resa più elegante con tale partito architettonico, meditata negli effetti chiaroscurali prodotti dal gioco degli avancorpi, la costruzione trova il suo apice, la maggiore complessità, in facciata. Su questa, ad un settore centrale in cui prevale la decorazione di un raffinato traforo, si contrappongono le ali laterali coordinate con volute di essenziale definizione e concluse sugli spigoli con le piramidi degli obelischi. Anche qui una sorta di prezioso arazzo si sovrappone al centro dello scabro prospetto, inquadrando, come un arco trionfale, la porta d'entrata il cui timpano spezzato sostiene la nicchia con la statua della Vergine. Un doppio binato, dunque, di colonne rudentate a due ordini sovrapposti, ovoli e dentelli sui capitelli e sulle cornici, nicchie profilate con valve, i santi protettori, e nel timpano un oculo con il Padre Eterno che si sporge in un efficace «trompe-l'oeil».

È la dispiegata esposizione di un'interminabile morfologia dove l'evocazione, in libertà svolta, di un classicismo antiquariale, proprio del primo Rinascimento lombardo, assume l'aspetto di apparizione onirica.

Le soluzioni del Cleto trovano raccordo con gli esiti più noti che seguirono ai progetti di architettura religiosa di Galeazzo Alessi a Milano quanto a Varallo.

La ristrutturazione della chiesa di san Barnaba, dopo l'intervento alessiano del 1561, ma soprattutto la fabbrica del santuario di santa Maria presso san Celso, intrapresa dall'artista negli anni 1565-68, ma portata a termine dal Bassi dopo il 1575, ebbero nel frate un interessato osservatore.[98] L'«imagerie» architettonica rivivificata a Milano dall'Alessi, giunse perciò sul sacro monte d'Orta composta ma non priva di brio.

D'altra parte, le elaborazioni urbanistiche di Galeazzo per il monte di Varallo, concepite negli stessi 1565-68, avevano subìto sullo scorcio del secolo XVI, ad opera della nuova impostazione borromaica, profonde modificazioni ideologiche. La configurazione dei palazzi dei tribunali, lo sviluppo del così detto «palazzo di Pilato»

A lato: loggia laterale destra della cappella Martelli, XI, detta della Madonna degli Angeli.

Nella pagina accanto: veduta d'insieme della cappella Martelli e due particolari della facciata, san Giulio e il Padre Eterno.

con i portici, le logge, la grande scala santa, ebbero tuttavia nell'alessiano «libro dei misteri» la più accreditata derivazione.[99] Il Cleto vide tali costruzioni realizzate, durante il suo viaggio a Varallo nel 1604, e le meditò non invano.[100]

La stereometria architettonica postbramantesca si muove dunque in Orta a soluzioni più libere, più plasticamente chiaroscurate, soluzioni che il frate cappuccino plasma con quel suo senso sottile di sviluppo teatrale del tema.

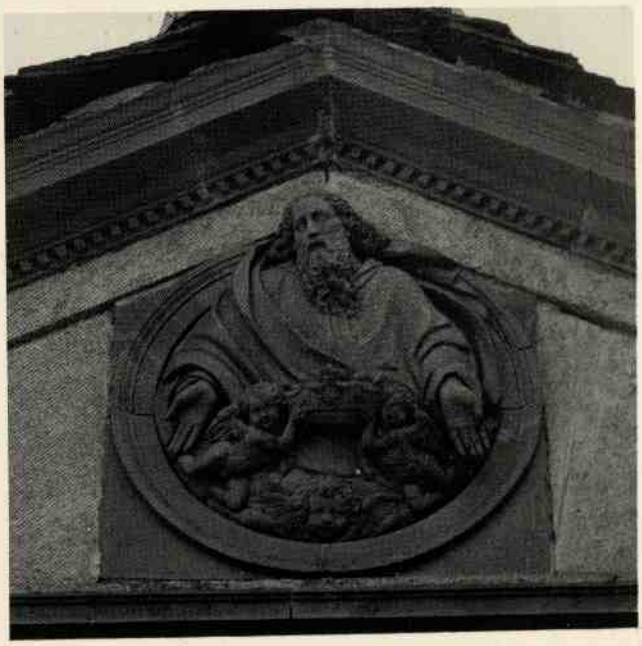
Val la pena di considerare anzi il rapporto dialettico instaurato a san Celso tra la plastica realizzazione dell'atrio cesarianèo ed il vitalismo metamorfico della facciata, ribaltato nell'opera del Cleto con l'intento esplosivo di aprire ad un abbraccio panico il prospetto verso gli spazi della natura circostante. Gli stessi elementi plastici caratterizzanti, la statua della Vergine assunta e quelle dei tre angeli con le trombe sul timpano, opere compiute più tardi ma verosimilmente previste nel disegno dell'edicola, vedevano sul fastigio di santa Maria presso san Celso il loro evidente prototipo di mano di Annibale Fontana.[101] Le effigi inoltre dei due santi d'Orta, Francesco e Giulio quasi per unire la nuova all'antica tradizione, e, sotto le logge laterali, le allegorie della pazienza e dell'onore, di buon auspicio per il committente secondo l'augurio del vescovo, concludono l'insieme in una sintesi di classico e di sacro. Sintesi sovrastata e sublimata dall'Eterno che dall'oculo centrale accoglie e corona con suggestivo effetto lo slancio ascensionale dell'Assunta intessendo analogie con l'allusivo linguaggio gaudenziano nella cupola del santuario di Saronno.[102]

Anzi val la pena di sottolineare, nell'eclettismo di orientamenti che contraddistingue il Cleto, alcuni spunti tibaldeschi tratti dalla facciata di Saronno.

Quest'opera, progettata dal Pellegrini nel 1583 e terminata molto più tardi dal Buzzi, dopo la morte del Ricchino, è coronata da un timpano con base spezzata sostenuto da un doppio ordine binato proprio come ad Orta.[103] La decorazione ad ovoli dei capitelli dorici del primo ordine e la base rudentata delle cariatidi del portale di Saronno sembrano altre reminiscenze sviluppate nella cappella del Martelli dal cappuccino architetto. Il quale a quanto pare volle coagulare, uniti, interno ed esterno di un monumento mariano famoso e ammirato, prevedendo in facciata quel gaudenziano mistico dialogo tra l'Eterno e l'Assunta.

Con i primi anni del nuovo secolo giungevano sul monte d'Orta gli scultori che avrebbero popolato di statue le cappelle terminate. Carlo Bascapè si preoccupava che il vicario foraneo lo tenesse al corrente «di quello che fanno gli scultori» e, il 14 novembre 1604 comunicava al suo emissario di aver avuto «buona relazione dal Crespi del valore di quelli scultori». Era nelle intenzioni del vescovo che gli artisti lavorassero rapidamente e venissero pagati solo ad opera finita per evitare che essi «differissero l'opra per attendere ad un'altra o in suo luogo mandassero altri men buoni maestri sì come tutto il dì si vede che fanno simili artefici».[104]

La supposizione del prelato si sarebbe subito verificata se solo l'11 febbraio 1605 egli scriveva al suo vicario, il canonico Ferino: «Mi è stato caro d'intendere che sia ritornato quell'artefice; operate che seguiti nel lavoro con diligenza conforme all'Istruttioni che si mandò: che se farà il debito suo et si contenterà di essere pagato nel



A lato: particolare di una delle statue di Cristoforo Prestinari nella cappella Maffioli, XV, delle stigmate.
Sotto: il viso parlante del vescovo nella cappella Bascapè, III, della rinunzia del Santo al mondo, per il quale pare il Prestinari si sia ispirato al vescovo novarese committente.

Nella pagina accanto: particolare delle statue del Prestinari nella cappella della Natività, I.

modo e tempo conveniente, sa che costì havrà trattenimento per un pezzo».[105]

Quell'artefice irrequieto, circondato dagli aiuti, era Cristoforo Prestinari, allontanato dalla fabbrica del duomo di Milano dopo essere stato processato per atteggiamenti protervi e per insubordinazione. Per tali misfatti il giovane rischiò tre mesi di carcere convertiti in espulsione per intervento del senato.[106]

Il Prestinari, relegato al monte d'Orta, come al confino, vi rimase così fino alla morte occorsagli nell'agosto 1623, quando cioè da pochi anni era stato riammesso agli onori del duomo.[107]

Proveniente da famiglia di plasticatori, egli aveva alle spalle un'esperienza tra le più stimolanti compiuta presso la fabbrica della cattedrale milanese sullo scorcio del secolo XVI, tra gli altri accanto all'Ascona, al Lasagni, al Daverio, al Vismara e al Villa.[108] Chiamato ad Orta per intercessione del Cleto nell'autunno del 1604 per la cappella del vescovo, si era messo subito in attività con buoni risultati. «Fate che i padri cappuccini o altri piglino ordine da ms. Giulio Maffioli di fare le sue statue, fornite che siano le nostre» soggiungeva il Bascapè lo stesso 11 febbraio, precisando implicitamente la cronologia delle prime due impegnative di Cristoforo.[109]

Il presule seguiva con attenzione i lavori di completamento della sua cappella, tanto da esaminare, il 27 ottobre 1605, il costo troppo caro «in battere la terra per fare le statue».[110] Egli s'era stupito, il 6 marzo di quello stesso anno, della rinnovata improvvisa partenza del Prestinari al termine dei lavori per la sua prima edicola. «Fate ancora che si solleciti per seguitare l'opra delle statue et fare ritornare lo statuario» scriveva al castellano il 3 maggio 1605.[111] L'artista, sollecitato dal vescovo per la cappella di Giulio Maffioli e per quella dei romani, si fece verosimilmente vivo e non molto dopo esaurì i suoi impegni.

Durante il giugno dell'anno successivo, per concedere maggior agio alla permanenza dell'intermittente plasticatore sul monte «mentre lavora per la fabbrica», gli venne fornita una dotazione completa di alloggio, sobria ma accurata.[112] Nello stesso mese si creò anche una fornace presso la cappella canobiana sì che le statue fossero cotte in loco, senza troppa fatica.[113] E l'artista entro il 1607 certo terminò le sue prime incombenze se

A lato: particolare della porta della cappella Bascapè, III.

Nella pagina seguente: le grate lignee della cappella della Natività, I, e della rinunzia al mondo, III.

già nel settembre di quell'anno percepiva il pagamento per le figure di un'altra edicola.[114]

Tra questi impegni è probabile che si trovasse anche l'intervento del Prestinari nella cappella della natività secondo la committenza della comunità ortese.

Il risultato non doveva deludere le attese. Lo statuario iniziò la sua attività con la realizzazione delle sette figure previste per l'edicola del Bascapè. La regìa molto semplice vede il santo protagonista ai piedi del presule assisiate che, dritto con lo sguardo fisso all'osservatore coordina, come un cardine, il gruppo mostrando un ritratto parlante, un brano di verità. Le altre statue, disposte a ventaglio irregolare, vestono costumi contemporanei e sono orientate alla maggiore naturalezza. L'espressività dei visi e la dinamica dei gesti, delle mani lega in una sintesi secca e stringata il gruppo così efficacemente risolto.

Viva naturalezza doveva improntare anche la statua del Cristo-serafino e dei due frati nel cavo cilindrico della cappella delle stigmate. Certo un senso di umana ferialità percorre le figure dove l'evento soprannaturale diviene palpabile e la semplicità francescana un esempio concreto di prassi artistica. Esempio che trova riscontro a più largo respiro nel gruppo di frati disposti a raggiera nell'edicola dei romani, dove tra gli ampi panneggi dei sai è la dialettica degli sguardi, dei visi macerati, delle grandi mani a riproporre in termini reali le rarefazioni di una atmosfera contemplativa.

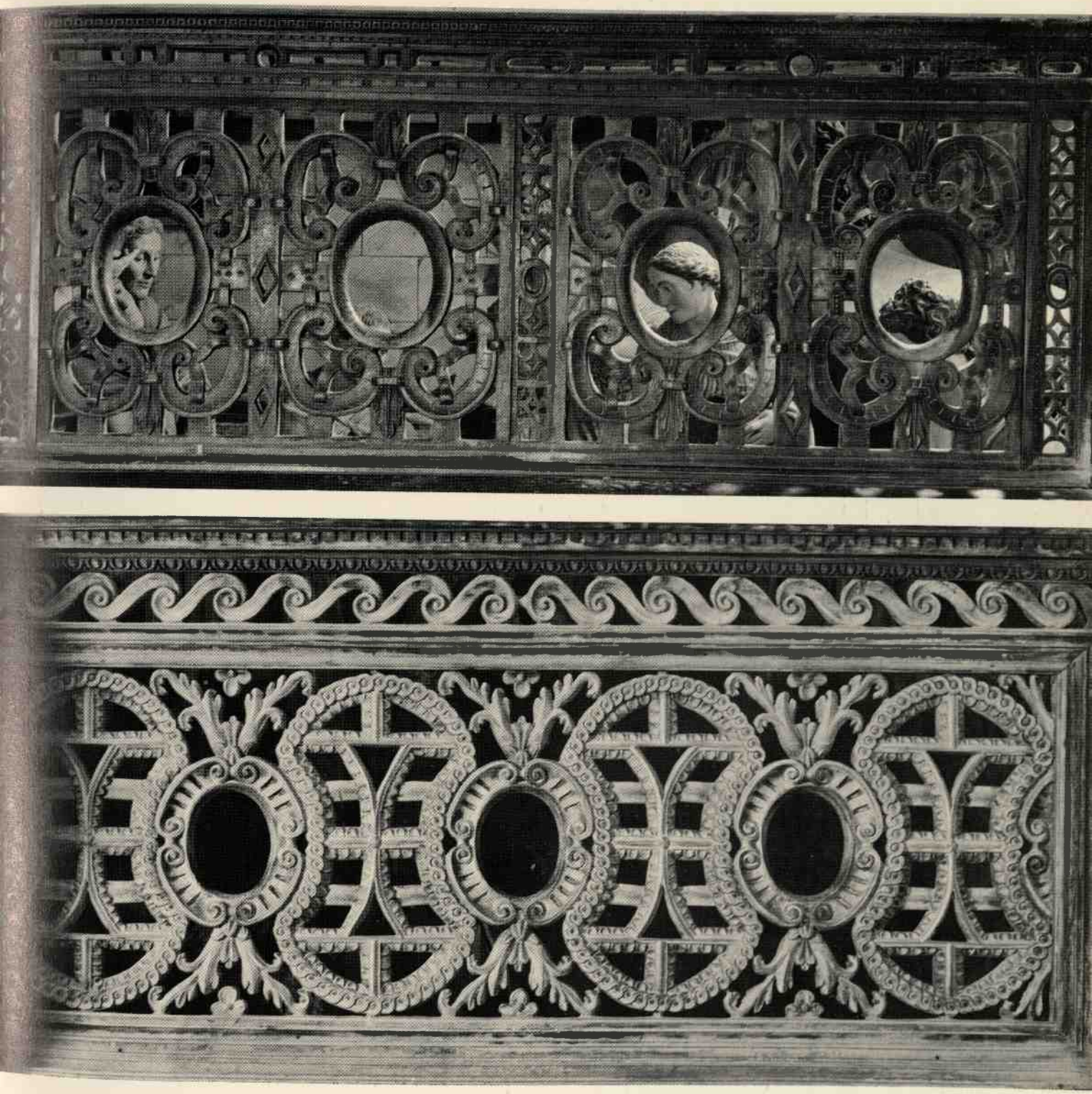
A tali insiemi va accostato, almeno per le figure dei protagonisti, il gruppo della natività ugualmente giocato sui toni accattivanti di una realtà quotidiana. Paradigmatiche si rivelano le statue sulla sinistra raffiguranti la madre del santo con la levatrice, di toccante emotività, a cui sembra le altre facciano corona.

Sicché il Prestinari, da lungi seguito e quasi pilotato dal vescovo novarese, ripropone, già con la prima attività sul monte sacro d'Orta, una teorica figurativa di stretto rigore.[115] Certo le «Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae» di Carlo Borromeo avevano orientato il Bascapè alla semplicità ed efficacia che egli ora richiedeva.[116] Qualcosa di più calzante, pertinente allo scopo egli aveva potuto inoltre trovare nel «Discorso intorno alle imagini sacre e profane» pubblicato incompleto dal cardinale bolognese Gabriele Paleotti nel 1582 e riedito in latino a Ingolstadt nel 1594.[117] La costante ricerca della verità naturale e della storia videro nel Paleotti un equilibrato cultore secondo i principi di umanesimo cristiano patrocinati dalla riforma tridentina.

Le statue concepite da Cristoforo Prestinari sotto il vigile controllo del vescovo sono uniformate a questa naturalezza, a questo equilibrio, necessaria premessa alla auspicata didattica popolare. Nessuna travolgente passione, nessuna mistica sofferenza secondo l'estetica figurativa contemporanea a Milano quanto a Varallo, ma l'espressione degli episodi di una vita concreta e reale sulla via della santità come un fatto normale. Da questa capacità di far scaturire sentimenti, uno spessore emotivo, una dinamica psicologica attraverso le quiete statue del monte, si misura l'altezza di colui che il Longhi ha chiamato «l'incantevole scultore Prestinari».[118]

La sapiente orchestrazione si giovò, come su un punto di forza, della disposizione delle grate, raccomandate nelle «Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae», delle transenne lignee che nella cappella della natività e in quella della rinuncia ai beni del mondo raggiungono una particolare bellezza. Tali intrecci di bende e cartigli consentono al centro, in luoghi privilegiati la visione ravvicinata dei gruppi delle figure. Attraverso pertugi ovali, quasi delle maschere metafisiche per inserirvi il viso, il pellegrino si accostava all'episodio ottenendone l'impressione di un fatto immediato, avvolgente.

Anche la cappella dei romani era dotata di una tran-



senna di legno, in seguito sostituita con una inferriata, quindi abolita con la creazione della porta. Un simile procedimento psicologico nelle edicole dette era favorito dall'introduzione di vetrate al di sopra delle grate, che, permettendo una luminosità diffusa, ma non la visione attraverso i riflessi delle lastre di vetro irregolari, conferivano al tempo stesso al «teatro» l'aspetto suggestivo di una meta.[119]

Carlo Bascapè si fidava del Cleto come di un abile regista. L'architetto così ebbe l'incarico di ingaggiare gli artisti, seguire i rapporti con la committenza, risolvere problemi di ogni tipo, coordinare l'insieme secondo i precisi ordini episcopali. La pazienza e l'umiltà, virtù francescane per eccellenza, in questo frate stacanovista impegnato per ogni dove e conteso dalle autorità ecclesiastiche e secolari furono senza dubbio messe a dura prova. «Di gratia fate voi finire quelle pitture della cappella», scriveva il prelato al castellano della Riviera il 20 ottobre 1606, «et poi secretamente mandatemi il parere del p. fra Cleto di quello che presso a poco si

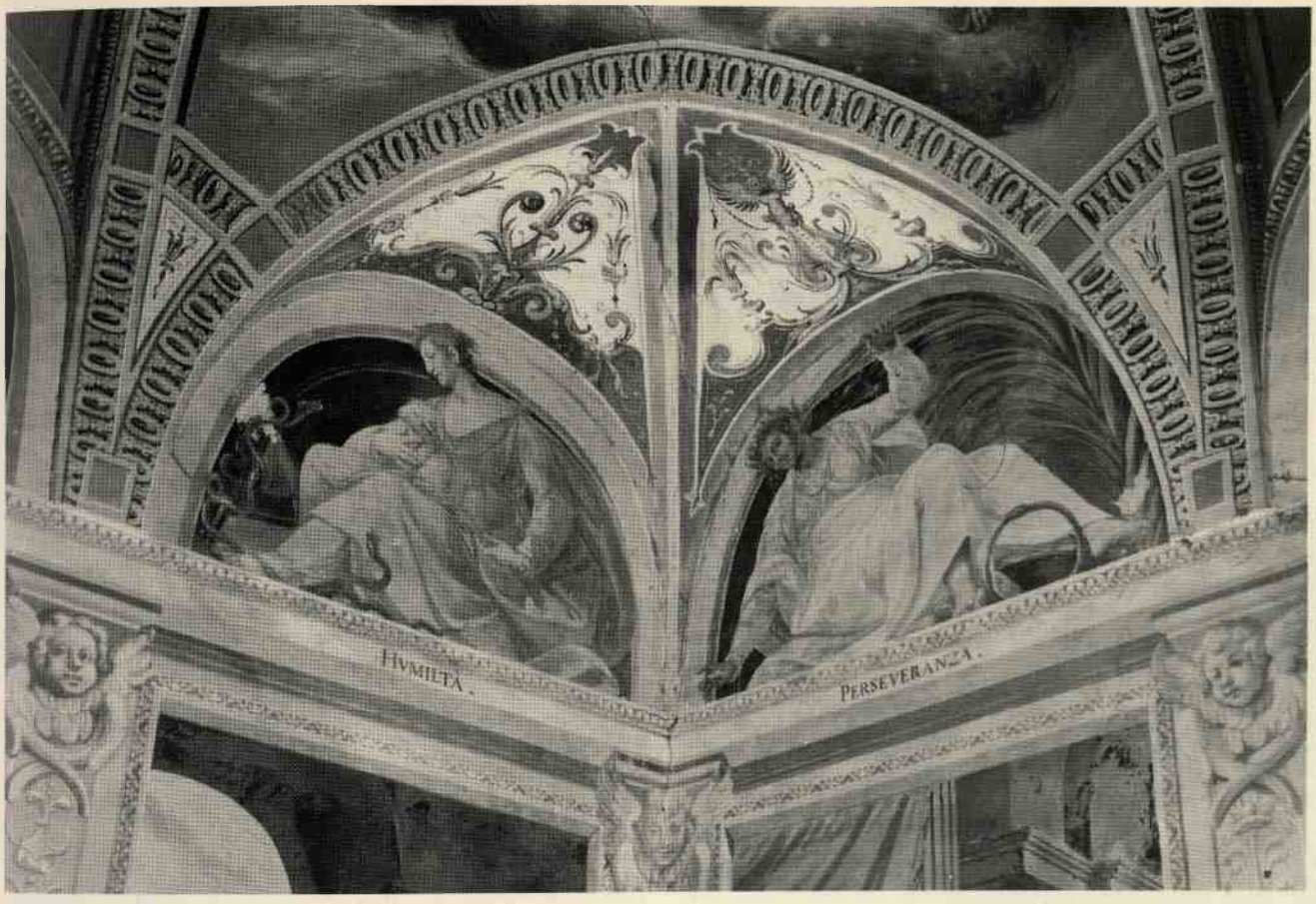
potrebbe pagare a' pittori».[120] E ancora il 3 febbraio 1607 il vescovo insisteva: «Havrei caro sapere, se le pitture della cappella nostra del monte d'Orta sono finite, et a qual prezzo».[121]

Si trattava degli affreschi, della decorazione che Giovanni Battista e Giovanni Mauro Della Rovere detti Fiammenghini andavano ultimando nell'edicola della rinunzia del santo al mondo.

Il barnabita Bascapè, profondo studioso di iconografia sacra e collaboratore di Carlo Borromeo, aveva già avuto modo di conoscere Giovanni Battista. Il religioso era stato interpellato dalla fabbrica del duomo di Milano perché designasse la decorazione dei parapetti sui nuovi pulpiti ideati dal Tibaldi e sbalzati dal maestro Andrea Pellizzone. Il Bascapè veniva consultato nel 1586 per il secondo ambone con le scene del vecchio testamento, e l'incarico per il disegno di questi episodi fu assunto e condotto a termine nel 1586 dal Della Rovere attenendosi al carattere narrativo-allegorico suggerito.[122] Tra il barnabita, che diverrà vescovo di Novara, e il pittore si era dunque stabilito un contatto destinato a futuri sviluppi.

Sopra: volta della cappella Bascapè, III, opera di Giovan Battista e Giovan Mauro Della Rovere, Fiammenghini.

Nelle pagine seguenti: un episodio del ciclo nella cappella Bascapè, III, affrescato dai fratelli Fiammenghini e due episodi del ciclo nella cappella II, della vocazione di san Francesco, opera di Giovan Mauro Fiammenghino.



Sopra: due lunette con le virtù francescane nella cappella Bascapè, III, opera di Giovan Battista Fiammenghino.

Sotto: particolare di un angelo soprano sulla volta della cappella III, affrescato da Giovan Mauro Fiammenghino.

I Fiammenghini giungevano ad Orta ormai famosi per prestigiose committenze.[123] Ad un esordio eclettico, tendenzialmente legato a spunti di una plasticità a largo respiro fanno pensare le prime opere di Giovanni Battista secondo il gusto di Giuseppe Meda e di Aurelio Luini. Attraverso i pittori citati, o insieme con loro egli guardò all'attività diffusamente affermata di Giulio e di Antonio Campi, sui quali la vena cronachistica del Fiammenghino sembra trovare appoggio.

I cinque quadri con la vita di san Carlo eseguiti con l'aiuto dell'emergente fratello Giovanni Mauro per la fabbrica del duomo milanese tra il 1602 e il 1603 lo dimostrano un po' sclerotizzato e modulare ma non privo di tocchi scintillanti.[124] Forse egli percepì il fluente eloquio di radice tosco-romana esposto in Lombardia da Federico Zuccari e dal Nebbia, ma prima ancora ebbe certo nel Moncalvo un esempio di corsiva elegante tessitura cromatica nell'innesto della narrativa centro-italiana con la tradizione padana.[125]

Il linguaggio ufficiale delle opere per il duomo di Milano trova consonanze con i quadri, nello stesso ciclo, di Paolo Camillo Landriani il Duchino, allievo del genovese Ottavio Semini. Ed è verosimile che il clima di rapporti con l'arte genovese introdotto a Milano dai fratelli Semini, discendenti dalla tradizione di Luca Cambiaso e di Giambattista Castello il Bergamasco abbia investito anche il Della Rovere così come aveva influito sul Duchino.[126]

La decorazione della cappella ortese, che si presume terminata entro il 1607, vede sulle vele della volta a

ombrello una cerchia di otto angeli con strumenti di penitenza. Più in basso, sotto le lunette con allegorie delle virtù francescane, le pareti laterali tripartite e quella di entrata ai lati della porta contengono episodi della giovinezza del santo descritti da cartigli sulle elaborate zoccolature.

Il programma iconografico che si inaugurava ad Orta sotto la direzione del Bascapè si accentra sul tema della conversione alla vita contemplativa e dell'abbandono delle ricchezze materiali. Il ciclo pittorico, che mostra nell'insieme una tonalità brillante ma fredda, va ascritto, per quanto riguarda la regia, a Giovanni Battista Fiammenghino: Propria del maestro è la bloccata struttura architettonica e le cornici assai minuziosamente curate, quasi come una quadratura genovese, le eleganti gaudenziane grottesche che risolvono le vele angolari ed i fondali tipici con secche architetture.

Sulla volta il corteggio angelico, in cui spicca invece la mano di Giovanni Mauro, trova sintagmi prossimi al festoso linguaggio gaudenziano di Bernardino Lanino o, meglio, dei suoi figli Gerolamo e Pier Francesco compagni, durante il penultimo decennio del secolo XVI a Guglielmo Caccia il Moncalvo.[127] Val la pena anzi di ricordare che il Moncalvo sullo scorcio dello stesso secolo dipingeva alcune cappelle presso il sacro monte di Crea dove anche i Fiammenghini ebbero committenza.

Un riferimento più opportuno, sempre a proposito del coro angelico, sta negli affreschi di Camillo Procaccini attivo a Milano, tra l'altro nella chiesa di sant'Angelo e successivamente, a partire dal 1600, a Piacenza nella cattedrale dove ebbe dal 1605 allievo e aiuto Giovanni Mauro legato ormai per due decenni a saltuarie attività nella metropoli emiliana.[128] Quelle del maestro furono opere senza dubbio fondamentali per il Fiammenghino che in tale direzione evolverà la ricerca dell'apertura degli spazi ultraterreni e la stesura di fondali boscherecci.

Qualcosa di analogo, ma con ben altro spirito, elaborava contemporaneamente il Morazzone sulla cupola della cappella della flagellazione al monte di Varese.[129] Per gli angeli soprani ortesi, così come per le scene inferiori è evidente la collaborazione di Giovanni Mauro che muove con maggiore eleganza le forme ed usa un metro di più soda plasticità. Le pareti, sotto le panneggiate allegorie proprie della tranquilla prosa di Giovanni Battista, sono istoriate come un codice, secondo lo spirito delle «Instructionum» borromaiche e, ancor più, del «Discorso» del Paleotti. Nitidi episodi, dunque, dispiegate eleganze in un clima mosso, emotivo dove la tematica dell'abbandono del mondo è pretesto per delle raffigurazioni di costume. Le quali si rapportano ai complessi apparati e alle quadrature della maniera genovese svolti nella pragmatica sensibilità padana dei Campi cremonesi.

Nessuna passione comunque in questa cappella che erudisce il pellegrino al pauperismo, alle virtù della conversione e alle prerogative della via per la santità, ma, attraverso un racconto positivo non senza indugi alla teatralità, una sottile psicologica spinta alla mistica ascesi.

Frate Cleto aveva trovato opportuno, nell'ottobre del 1604, di visitare la fabbrica del monte di Varallo. Si era fatto precedere da una presentazione del Bascapè perché gli fosse concessa la maggiore libertà d'azione e di osservazione, e ne aveva riportato una impressione profonda.[130]

Successivamente agli interventi, alle proposte razionalmente urbanistiche di Galeazzo Alessi, il sacro monte varallese aveva ricevuto una impostazione nuova, consona allo spirito penitenziale della riforma tridentina, da Carlo Borromeo attraverso il suo architetto Pellegrino Tibaldi; impostazione nello spirito emulata in seguito dal vescovo di Novara, Carlo Bascapè. Non più una piazza circolare, non più templi emblematici nella mistica osmosi di potere politico-economico con la dimen-

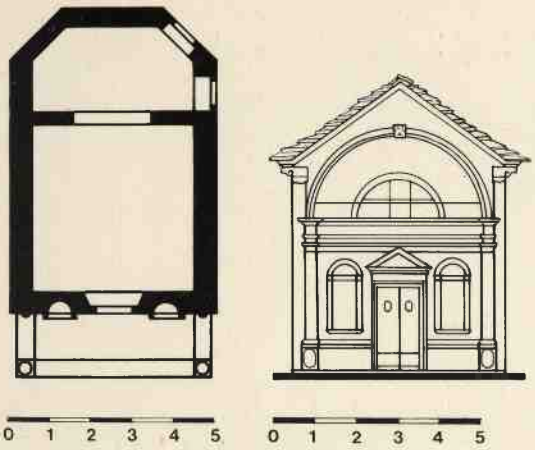
sione etico-morale: non più il diretto contatto « in vitro », fino alla identificazione, del pellegrino con l'umanità intorno al Cristo e del Cristo, come era nelle intenzioni dello stesso Gaudenzio Ferrari, ma la proiezione, attraverso le grate, di eventi che, proprio perché più lontani, si mitizzassero.

Ma il repertorio architettonico dell'Alessi aveva tuttavia fatto presa a Varallo: mutata l'ideologia, la morfologia venne comunque accolta ed ebbe successo.[131] Il linguaggio alessiano, già filtrato nel Cleto ed espresso in autonomia con la cappella di Giovanni Antonio Martelli esercitò un ascendente ad Orta progressivo.

La spigliata maestria con la quale l'ordine architettonico venne usato dall'Alessi, trovò il suo contesto nella dialettica strutturale allusiva profondamente semantizzata propria del maestro, a Milano quanto a Varallo. Il padre Cleto assorbì tale dialettica che tuttavia sottopose ad un processo di reificazione nello smagliante effetto pittorico.

Il classicismo diviene dunque sul monte d'Orta un prodotto che si sviluppa per una fruizione che ne è il consumo.

Contemporaneamente all'esecuzione dell'oratorio della Madonna degli angeli, si avviava, con i proventi delle prime offerte e donazioni, il cantiere di una nuova edicola. Il registro, tenuto secondo l'ordine episcopale dal tesoriere Nicolao Maffioli, documenta un'attività continua dal 1606 al 1608 che inizia con la ricerca delle piode, il trasporto dei materiali via lago fino all'insenatura dietro il monte chiamata Bagnera e di qui con asini



Nella pagina accanto: uno degli episodi dipinti dai Fiammenghini nella cappella del Bascapè, III.

Sopra: planimetria e prospetto della cappella, II, della vocazione di san Francesco.
A lato: una veduta laterale della medesima cappella.

fin sopra la collina, sul luogo previsto, ma che si completa con l'impostazione dei muri e la realizzazione delle parti in marmo e in serizzo.[132]

Nacque così la cappella della vocazione di san Francesco di planimetria simile a quella contemporanea della Madonna degli angeli, senza le logge laterali. In alzato il prospetto si adorna di un pronao a capanna, la cui ispirazione richiama a grandi linee quella bramantesca di santa Maria Nascente in Abbiategrasso, opera che proprio all'inizio del secolo XVII si andava restaurando e completando.

Daltronde anche la semiosi della «ianua coeli» propria al fronte della chiesa di Abbiategrasso: porta che adduce alla santità, alla perfezione, all'ingresso trionfale nel paradiso, si prestava alla significazione di una edicola dedicata alla vocazione di san Francesco.[133]

È un pronao sostenuto da colonne toscane su svelti plinti, e unite alle semicolonne della facciata da nobili trabeazioni longitudinali in un doppio metamorfico binato. Si ripropone così, ruotato in senso longitudinale, il brillante partito introdotto a Varallo dall'Alessi con la cappella di Adamo ed Eva e quella commissionata da Cesare Maggi.[134] E ciò tenuto conto del percorso, che proprio allora si andava tracciando sul monte, secondo un itinerario che costringe il pellegrino ad una prevalente fruizione laterale dell'edicola.

Sotto tale atrio la porta ionica, affiancata alle due nicchie, e la grande lunetta confermano le analogie con l'architettura alessiana di Varallo, così come i modiglioni laterali di gronda vedono ridondante ascendenza nel palazzo milanese dei Marino. Sul prospetto, in chiave dell'arco a pieno sesto, come sugli archi del peribolo della cappella delle stigmate, il cherubino è un tocco di plastico manierismo postpellegriniano. E come in quella edicola la testa di cherubino in chiave di arco corrisponde alla rappresentazione, nell'interno, di un fenomeno celeste, trascendente.

La facciata intera, già chiaroscurata a causa dell'avancorpo, è dipinta a brillanti tonalità esaltate nella luce diffusa per la situazione privilegiata della cappella sulla china verso il lago e di fronte all'isola. Sicché l'impianto classico dell'insieme, esposto agli sviluppi panoramici dell'ambiente, evapora nell'impressione diafana di quinta teatrale.

«L'anno 1602 il signor Nicolò Maffioli fece ridurre la chiesa alla moderna, levando gli altari, che erano dalle parti antiche, e fece fare la cappella del padre san Francesco con una bellissima ancona. Poco doppo il signor Giulio Maffioli fratello del sudetto signor Nicolò spese trecento cinquanta scudi in fabricar la volta della chiesa... et ambidue gli sudetti fratelli procurarono et hebbero da Roma una buona quantità di sante reliquie, da quali ne fu adornata detta chiesa».[135]

Con queste parole il padre Salvatore da Rivolta descrive la ristrutturazione della chiesa di san Nicolao, trasformata, secondo i recenti canoni, in un vano a sala. L'edificio venne completato, sotto gli ordini del padre Cleto, e dotato nell'estate del 1608, di una rudimentale facciata.[136]

Il 13 ottobre dello stesso anno veniva pagata a mastro

Nella pagina precedente: la facciata della cappella della vocazione, II.

Sopra: le statue del Santo opere del Prestinari nella cappella della vocazione, II.

Marcello falegname l'ancona, cioè la cornice, la teca per la Pietà di san Nicolao.[137]

Il santuario, adorno di immagini e di reliquie, poteva così mostrarsi nella sua nuova veste.

Nello stesso periodo, 1608-1609, si rese necessaria la costruzione della casa del custode, o eremita, presso l'edicola della natività con una dotazione minima per i bisogni quotidiani.[138] Il cantiere della cappella della vocazione, terminate le opere murarie, veniva nel frattempo impiegato per la realizzazione degli accessori ed il completamento dell'interno.

Il primo settembre 1607 Cristoforo Prestinari veniva pagato per le sei statue del santo, del Cristo e quattro angeli.[139] L'anno seguente ricevevano il saldo per i ferri battuti mastro Zia da Pella e mastro Pavese, e veniva attaccata alla parete di fondo la croce cui aderire il Cristo; infine tra il 1608 e il 1609 erano apposte le vetrate e la transenna con inginocchiatoio, eseguite da mastro Agostino da Carcegna e donate poi da Nicolao Maffioli.[140]

Le figure della visione, plasticate dal Prestinari, formano un gruppo concluso: il santo a terra emotivamente preso dalla immagine del Cristo sostenuta da quattro angeli in semplice simmetria. Francesco in elegante saglio e calzoni stratagliati, con ricche fodere secondo la moda del tempo, è un brano di parlante suggestività. Lo statuario di certo si ispirò per questo paggio dalle vesti «dernier cri» alle «Gratie d'amore» di Cesare Negri detto il Trombone, un volume edito di fresco a Milano nel 1602 le cui incisioni di Leone Palavicino erano tratte

Sopra: cori angelici di Giovan Mauro Fiammenghino sulle pareti della cappella della vocazione, II.

A lato: volte della cappella della vocazione, II, affrescata dai fratelli Fiammenghini.

da disegni di Giovanni Mauro Fiammenghino.[141] Ad una interpretazione di terragna corporeità rimandano poi gli angeli e il Cristo tanto uniformemente inseriti nella successiva decorazione pittorica da far pensare ad una collaborazione con i Della Rovere. I quali spesso, e con felice accordo operarono in relazione con il plastico metamorfismo degli stucchi.

Una visione dunque più vera che commovente, più naturale che esaltante secondo la poesia feriale di Cristoforo psicologicamente suasiva. Una poesia perfezionata dal roteare angelico di marca procaccinesca, dal panico stormir di fronde che per fondale diedero i maestri Della Rovere. Giovanni Mauro soprattutto, reduce dallo smagliante e corale Dio Padre in gloria sul cielo della chiesa dei santi Gusmeo e Matteo di Gravedona, datato 28 giugno 1608, dove il prototipo gaudenziano si perde tra le emergenze plastiche degne di Camillo Procaccini.[142]

La firma dei due fratelli Fiammenghini e la data 9 ottobre 1608, fornendo la cronologia precisa del ciclo pittorico della cappella della vocazione, concluse i lavori in quell'edicola. L'interno è chiuso da volta a botte, ma articolato dall'affresco in vele, grottesche, cornici e un cannocchiale prospettico che ricorda da lungi la soluzione di Vincenzo Campi sul cielo della chiesa milanese di san Paolo.[143]

A un fluido gaudenzianesimo con forti reminiscenze alla Camillo Procaccini anche nei lucidi timbri cromatici si rifanno le teorie di angeli soprani reggicornice e i putti angelici avviluppati a grappoli o isolati. In questi la

morbida sensualità alla Ottavio Semino è decantata in favore dello scattante plasticismo procaccinesco tanto da preludere agli esiti di un Tanzio.

La tipologia della volta ortese reca inoltre impressionanti analogie con gli affreschi nel palazzo Antona Traversi di Meda riferiti attorno al 1616 e attribuiti a Giovanni Mauro.[144]

Gli episodi della carità di san Francesco e della sua abnegazione dominano sulle pareti come un «leitmotiv» coordinando anche le altre composizioni in cui prevale il linguaggio mistico della visione. Alle opere buone e all'ascesi rimanda questa tematica che sa far leva sull'anelito al pauperismo, allora di grande attualità, non senza qualche indugio al masochismo, come nel bacio al lebbroso.

Il ductus di non comune vivacità, gli effetti di costume, oltre alla eleganza compositiva e alla tonalità verde violacea, conferiscono agli affreschi una forza e suggestione egregie. Essi aggiungono alla eclettica narrativa di Giovanni Battista un inedito naturalismo di derivazione bolognese, sulla scia che dal paesismo manierista di Niccolò dell'Abate giunge alla poetica diafana di Annibale Carracci. Una poetica, quella dei Carracci, importata a Milano da Camillo Procaccini con particolare attenzione per l'intimismo morale e la spiritualità di Lodovico.

Anzi lo stesso splendido cavallo del santo che abbraccia il lebbroso nell'episodio ortese sembra discendere dall'analogo destriero dipinto da Camillo agli esordi del secolo per il trionfo di Davide sulle ante dell'organo nel duomo di Milano.[145]

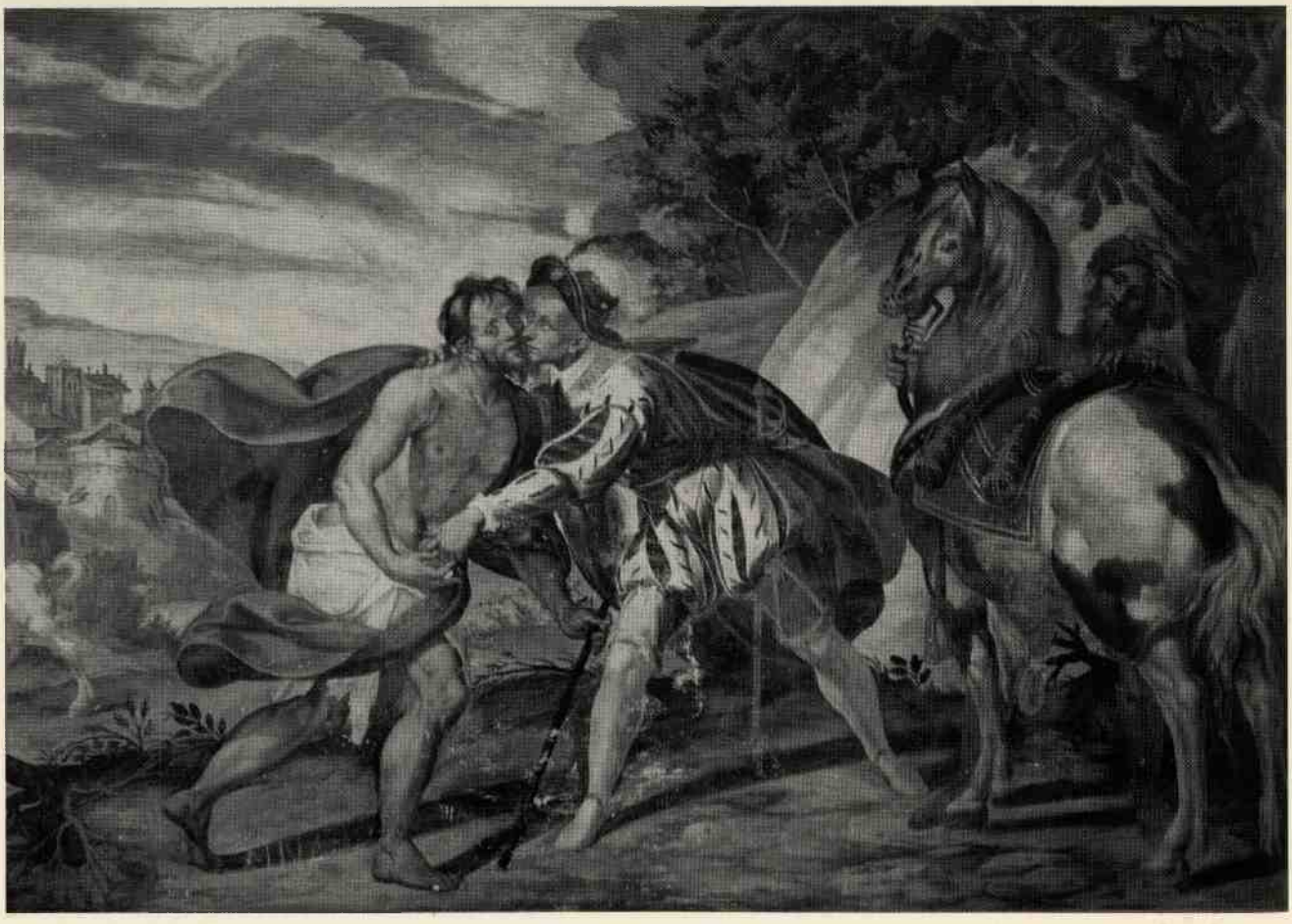
Sicché la prosa sonora e teatrale di Antonio e Vincenzo, le raffinate e timbriche eleganze di Bernardino Campi, si liquefano qui in vividi, affascinanti paesaggi e in ambienti di un intimismo quieto e descrittivo.

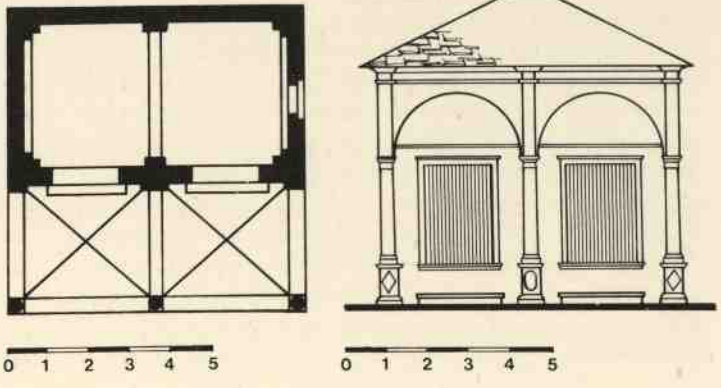
Ad approdi simili di coreografia e di costume, benché orientato ai toni acuti e alle opalescenze del più raffinato baroccismo era giunto il Morazzone con gli affreschi della cappella varallese della andata al Calvario, e con quelli della citata edicola varesina della flagellazione.[146]

Ma si tratta piuttosto di parallelismi sotto la spinta al fare retorico, emotivamente pregnante, della pittura riformata.

Si iniziava intanto, con l'autunno del 1609 la fabbrica della cappella dell'ispirazione alla vita evangelica la cui cella fu terminata in breve tempo durante l'arco del 1610 con la felice resa di elemosine in un periodo di buona espansione economica e commerciale nonostante la rivoluzione dei prezzi.[147] Solo il portico, per il quale già l'11 gennaio 1610 mastro Martino Regale di Gozzano era stato pagato per le opere di scalpellino, ebbe compimento nell'agosto del 1612.[148]

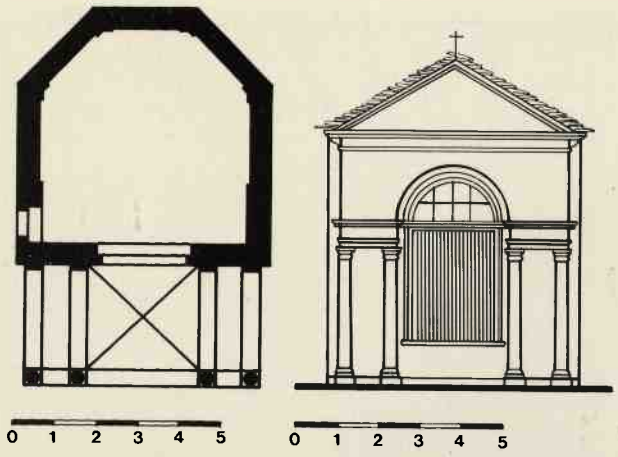
Il 16 marzo del 1610 era definitivamente acquistato a Giulio Mora il terreno su cui insisteva il piccolo edificio.[149] Il quale appare nella sua lineare semplicità ed efficacia composto di due esili campate di portico su colonne toscane accostate a un chiuso vano rettangolare in cui si gioca l'azione sacra visibile attraverso essenziali





Nella pagina precedente: un episodio del ciclo affrescato dai fratelli Fiammenghini nella cappella della vocazione, II.

Sopra: veduta d'insieme della cappella dell'ispirazione alla vita evangelica, IV.
A lato: planimetria e prospetto della medesima edicola.



A lato: planimetria e prospetto della cappella, V, della propagazione dell'ordine francescano.

Sotto e nella pagina accanto: due vedute della medesima edicola.

finestre con grate. La copertura in piode culmina al centro dell'edificio nell'elegante minuscolo obelisco, come una guglia, munito di croce.

La scelta di tali partiti architettonici va messa in relazione con una reminiscenza varallese: i palazzi dei tribunali derivati con ogni verosimiglianza dal «libro dei misteri» ed improntati ad una luminosa e classica armonia.[150]

Il 27 dicembre 1610 il padre Cleto era di nuovo per qualche giorno sul monte. La comunità secolare lo festeggiò come si conviene, aumentando le dosi dei rifornimenti alimentari di pane, carne, pesce e vino.[151] Nella primavera successiva, condotte in loco le colonne necessarie, opera dello scalpellino Giovanni Spachio, si iniziava il ponteggio per la cappella della propagazione dell'ordine.[152] Nell'ottobre 1611 fu pagato il trasporto delle grate di ferro da Milano a Orta via Arona e nel dicembre del 1612 veniva montato il pronao e conclusa l'intera costruzione salvo qualche strascico pagato poi l'anno seguente, l'8 settembre, agli eredi dello scalpellino Giovanni Spachio.[153]

L'edificio, che si erge sul crinale nord della collina, è una replica della cappella di Adamo ed Eva sul monte di Varallo, quasi un omaggio alla genialità dell'Alessi. Ma il

prototipo varallese subisce una metamorfosi ad Orta che, reificandone i contenuti, diversifica totalmente i valori strutturali.

Un'aurea dialettica di rapporti lega le solide colonne binate al luminoso prospetto alessiano percorso dalla trama geometrica di un gioco di cornici e concluso da un timpano sottile. Pronao trionfale esso preannuncia la presenza di una porta, a Varallo, timpanata con identiche proporzioni del fastigio della cappella, creando un effetto di proiezione o di invito nella convergenza verso l'interno.

Nulla di tutto ciò ad Orta dove le esili colonne toscane e le alte trabeazioni si concludono in un ampio timpano per accogliere sulle superfici, esoteriche figurazioni angeliche e divine. Con la grande e lunettata finestra centrale, sopra un parapetto che ne interrompe l'andamento, scompare poi completamente l'invito verso l'interno.

La medesima tipologia esercita peraltro ruoli divergenti sui monti sacri; mentre a Varallo è esordio di un programma urbanistico, tappa iniziale carica di valenze ideologiche, diviene ad Orta esile sigla svanita nel paesaggio, fluido ectoplasma classico nel panico predominio della natura sulla cultura.

Il 21 novembre 1612 iniziava, in un periodo felice di

progetti e di finanziamenti, la fabbrica del pozzo.[154] Si trattava certo di un elemento utile al ristoro del pellegrino, ma anche, come a Varallo, della mistica «fons salutis» secondo la catechesi cristiana e mezzo di conversione. I riferimenti al pozzo nel registro del monte, frequenti e circoscritti, si arrestano alla fine del 1614 con il pagamento di tutti gli accessori.[155]

La costruzione realizzata è abbastanza singolare: una grossa calotta trabeata ottagonale con mensoline e copertura a piode poggia su un ordine di otto piccole colonne toscane. Ne risulta un effetto di ribaltamento della logica strutturale nella resa di una trabeazione gigante su impalpabili sostegni. Una precisa volontà di coordinamento regge poi la configurazione dei minuscoli plinti delle colonne a planimetria irregolare pentagonale come per sottolineare la circolarità dell'edificio, in analogia con la cappella delle stigmate.

L'opera, che si deve al polimorfismo del Cleto, si inquadra nel classicismo letterario e revivalistico della cultura postridentina. Più che ad ascendenze strutturali essa fa pensare agli allusivi fondali della pittura cinquecentesca milanese. Quella esotica torre sostenuta da sottili pilastri che emerge nella veduta dietro l'ultima cena di Gaudenzio Ferrari nella chiesa milanese della Passione, o l'aereo fortilizio ottagonale dietro la Vergine della pala di san Michele del Bramantino, sono frutti intellettualistici della poetica del pieno sul vuoto nella direzione detta. Un'autentica analogia è reperibile nell'edicola ottagonale sul fondo del Maggio nella serie dei bramantineschi arazzi Trivulzio non senza qualche riferimento a prototipi di Francesco di Giorgio Martini a cui lo stesso Cleto verosimilmente si ispirò.[156]

E lo fece tramutando un concetto in un effetto di integrazione pittorica del pozzo nello spazio circostante come pausa a un itinerario metafisico.

Con un gesto di generosa collaborazione, quasi di filiazione spirituale, la comunità d'Orta donò le statue dell'annunciazione per la prima cappella del sacro monte di Varese.[157] Per ordine del milanese don Francesco Carpano fu incaricato, a questo scopo, Cristoforo Prestinari a realizzare le due statue dell'angelo e dell'annunciata, e i pagamenti avvennero l'8 gennaio e il 13 giugno 1610.[158]

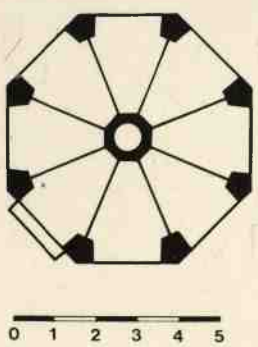
Questa committenza impegnò a fondo lo scultore e ne sortirono due capolavori tanto per la qualità che come resa espressiva. La quale si orienta al diverso contesto in cui cresceva quel monte patrocinato tra l'altro dall'arcivescovo di Milano Federico Borromeo.

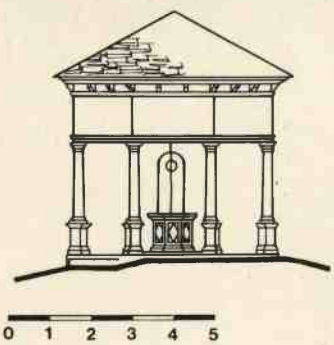
Il Prestinari si adeguò alle eleganze curiali e ai plastici sviluppi di Pellegrino Tibaldi prendendo ad esempio il famoso bassorilievo dell'artista ora nella chiesa di santa Maria in Camposanto dietro il duomo di Milano.[159] Ma non fu che una parentesi al fare naturale rustico e parlante che il discepolo di san Carlo e vescovo di Novara sentiva necessario ad Orta.

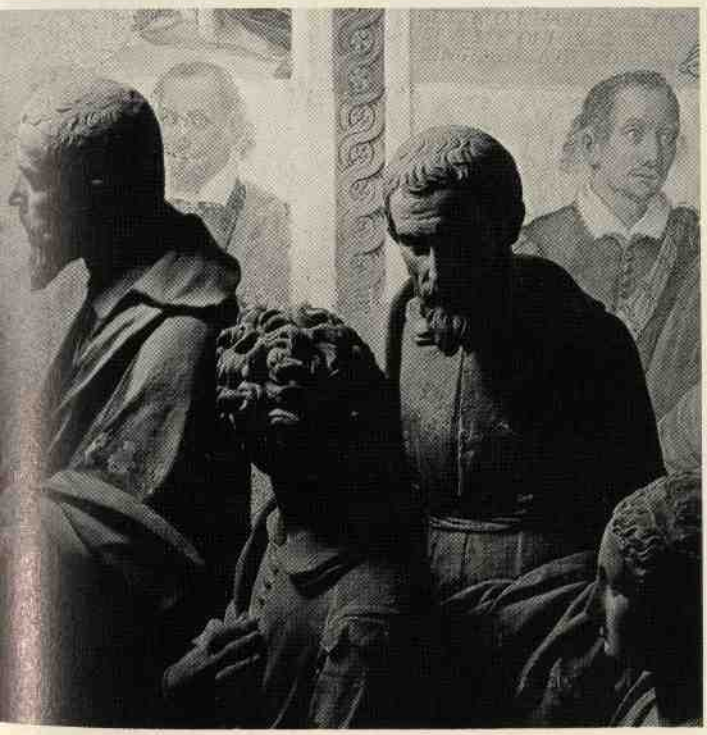
Una orchestrazione complessa, una polifonia espressiva, caratterizza le quattordici statue della cappella dell'ispirazione alla vita evangelica. Cristoforo vi lavorò con aiuti a partire dal gennaio del 1610 fino al 1616 e diede allo spazio interno dell'edicola l'aspetto di un

Nella pagina accanto: infilata del viale che dalla cappella III conduce alla V le cui colonne binate sono in primo piano.

Sotto: veduta, planimetria e prospetto del pozzo.







Nella pagina precedente: un gruppo di statue del Prestinari nella cappella della ispirazione alla vita evangelica, IV.

Sopra: particolari dei gruppi plasticati dal Prestinari nelle cappelle V e IV.

oratorio durante la celebrazione della messa.[160] Ma ancora il 26 luglio 1617, durante la visita pastorale del cardinal Taverna, le figure non erano state collocate, il che è probabile si effettuasse entro l'anno, appena conclusa l'esecuzione degli affreschi.[161]

Le statue del celebrante, di Francesco e dei fedeli a varie altezze, sono disposte, come un presepio, per essere viste di fronte da chi percorre il monte nel senso richiesto ed offrono al pellegrino l'effetto di una partecipazione corale, di popolani e borghesi, al rito. Il messaggio, una reiterata esortazione alla umiltà e alla povertà, è condotto, secondo il consueto, sul piano della quotidiana realtà con momenti di alta penetrazione psicologica.

Tenuta ad analogo livello di suadente ferialità, le undici figure della cappella seguente, quella della propagazione dell'ordine, ebbero maggior fortuna. Il primo maggio 1615 veniva pagato il trasporto delle statue da Orta al monte; poco dopo sarebbero state messe a dimora nell'edicola completa di decorazione murale e dipinta dallo stesso Fiammenghino.[162]

In clima di riforma cattolica Cristoforo Prestinari affrontava con tali esiti la medesima problematica dei contemporanei e concorrenti, tanto a Crea che a Varallo: il fiammingo Jean Wespin detto il Tabaguet e Giovanni d'Errico fratello di Antonio il Tanzio. Il Wespin, il cui fare lega la tradizione manieristica fiamminga alla solenne prosa lombarda, approda ad una ricerca di verità non senza indugi a particolari grotteschi, ad una teatralità ridondante. Negli sbirri della cappella varallese della salita al Calvario o nelle figure della cappella dell'annunciazione a Crea il plasticatore affascina con saggi di pungente efficacia, ma anche di retorica ostensione.

Ben altra veemenza possiede Giovanni d'Errico distintosi largamente a Varallo con la sua dinamica gestuale e un senso innato dello spettacolo atto a forgiare con ammirevole maestria la plastica dei sentimenti.[163]

Tra costoro il Prestinari presenta la voce della semplicità e della verità quotidiana: il suo fascino non sta nel commuovere, né sa attrarre verso il dettaglio grottesco e lenticolare, ma fa leva sulla densità psicologica delle situazioni, persuade con la sua ricerca introspettiva dei sentimenti.

Come nella scena rappresentata a significare la propagazione dell'ordine, dove i personaggi con quieta naturalezza assistono alla vestizione di nuovi frati, impareggiabile metafora alla semiosi «de propaganda fide» protagonista ad Orta.

In accordo con la sensibilità di Cristoforo, Giovanni Battista Fiammenghino realizzava la decorazione pittorica di quella cappella. Egli fu incaricato dell'impresa nella primavera del 1614, e la condusse a termine entro l'anno seguente, se il 9 ottobre 1615 ricevette il saldo con la gratifica, l'11 ottobre successivo, per aver dipinto quattro statue più del previsto.[164]

Il prospetto della edicola vede nel timpano la figurazione della Trinità e sopra le trabeazioni ai lati dell'arco centrale due grandi angeli con simboli della redenzione. Sono liquide creazioni di soggetti paradigmatici che si prestano ad analogie con il disegno acquarellato dello

Sotto: tre particolari della decorazione pittorica di Giovanni Battista Fiammenghino per la cappella della propagazione dell'ordine, V.

Nella pagina seguente: le volte della cappella del Martelli, XI, affrescata dal Morazzone.

stesso autore, studi per il Padre Eterno, dell'Ambrosiana.[165]

Gli ampi panneggi inoltre, e le tranquille disposizioni figurali hanno una gravità analoga al contemporaneo albero dei frati cistercensi affrescato prevalentemente da Giovanni Battista nel transetto dell'abbazia milanese di Chiaravalle.[166]

Una nota illuminante, per dissonanza, risulta invece dal paragone con i contemporanei affreschi di Giovanni Mauro nell'abside della chiesa dei santi Eusebio e Vittore a Peglio dove il gaudenzianesimo laniniano di Giovanni Battista è mosso, come agitato dalla plastica «verve» procaccinesca.[167]

Quest'ultimo dal canto suo, meno contaminato dalla vena bolognese di Camillo Procaccini, guarda piuttosto al Morazzone: ad Orta, ad anni di distanza, sembra ricordarsi degli affreschi mazzucchelliani della cappella del rosario in san Vittore a Varese che egli nel 1599 aveva valutato e corretto in una circostanziata perizia.[168]

Sotto il pronao le allegorie delle virtù sulla volta a crociera e le figure in contemplazione tra le paraste binate posseggono la medesima qualità morazzoniana

Nella pagina precedente: i francescani sorreggono la Chiesa, affresco del Morazzone nella cappella del Martelli, XI.

Sotto: volta della cappella della propagazione dell'ordine, V, affrescata da Giovanni Battista Fiammenghino.

della decorazione sul prospetto. Oltre la grata, l'interno, introdotto da due angeli di quinta, è scandito da lesene ioniche simili a quelle del Seregni in facciata del palazzo milanese dei Giureconsulti, e organizzato per fasce dal basso verso l'alto in mistica progressiva rarefazione.

Verso terra le sciolte figure del popolo si confondono volutamente con quelle create dal Prestinari in scala leggermente inferiore. Più in alto, oltre i quadri — quasi delle finestre sulla storia — che illustrano la propagazione del messaggio francescano, si trovano, come nei cicli pittorici borghesi del Trecento, storie apocalittiche a piccolo formato, con folle percosse da flagelli e complesse simbologie teologiche.

La cristiana catechesi si effonde così sui vari registri senza soluzione di continuità in facile, immediato nesso dal quotidiano fino ai Novissimi.

Il linguaggio pittorico mantiene la serrata logica del Morazzone, che tuttavia svolge con taglio espressamente popolare decodificando le eleganze contemporanee di Varese e di Varallo nel pragmatismo di una prosa paesana.

Sullo stesso livello, in continuità, si pongono gli affreschi della cappella precedente, dell'ispirazione alla vita evangelica. Iniziati nell'estate del 1617, secondo la documentazione della visita pastorale del cardinal Taverna, essi con ogni verosimiglianza vennero portati a termine un po' affrettatamente entro l'anno.[169]

La decorazione che smaterializza il portico esponendolo alle vibrazioni cromatiche sia internamente che esternamente è il brano più interessante dell'edicola. Vi spiccano sulle crociere le allegorie dei doni dello Spirito Santo, e ai lati delle grate i trofei verticali con simboli della chiesa riformata intersecati dai ricorrenti nodi di un nastro secondo un gusto diffuso.

L'interno, più corsivo, presenta vistose analogie con la cappella della propagazione dell'ordine. In tale vano risaltano sulle lunette allegorie cristiane tra cui, sopra l'altare, una Prontezza che il vescovo Volpi nel 1629 fece vestire per indecenza.[170]

Ne sortisce un messaggio pittorico terragno, che trova rispondenze reciproche nelle due ultime edicole, da cui promana la stessa religiosità accorata e genuina.

Il dottore legale Giovanni Antonio Martelli, morto il 10 maggio 1611, non molti mesi dopo il fortunoso scontro d'armi descritto, aveva lasciato fin dalla fondazione del monte sacro erede universale la fabbrica di san Nicolao, gravata tuttavia dell'onere di due messe settimanali nella cappella degli angeli dove sarebbe stato sepolto.[171] Messa all'incanto nel 1613 parte della sostanza del Martelli, la fabbrica decise il completamento dell'edicola funeraria del donatore. A tale scopo si iniziò con il costruire un muro contrafforte davanti all'oratorio con funzione anche di belvedere verso la conca del lago, e il 3 dicembre 1614 Giulio Gabrieli ebbe l'incarico di andare a Novara a cercare il Moncalvo.[172]

Il pittore, reduce dalla decorazione dell'abside di san Marco in quella città e occupato in più prestigiose committenze, finì per rifiutare l'offerta di eseguire gli affreschi per la cappella ortese.

Allora un primo approccio fu stabilito con il Morazzone, e la fabbrica si impegnò il 9 giugno 1615 sborsando ottocento lire di caparra.[173]

Nella pagina seguente: due episodi del ciclo affrescato dal Morazzone nella cappella del Martelli, XI; la preghiera al crocefisso e l'annuncio dell'indulgenza.

I lavori presso l'edicola proseguivano intanto nell'autunno di quell'anno con il riattamento della strada che vi conduceva.[174]

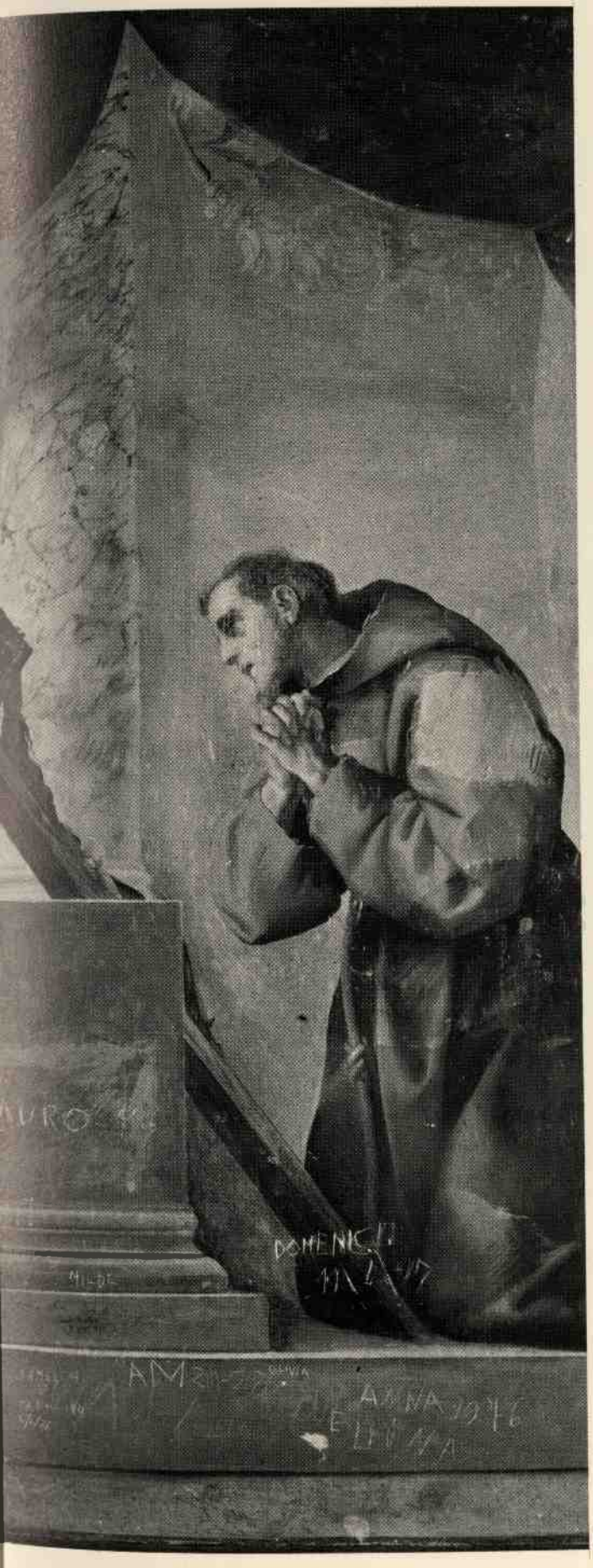
Nello stesso periodo il Prestinari eseguiva le statue dei tre angeli da porsi in acroterio della facciata sull'esempio delle citata chiesa di san Celso a Milano.[175]

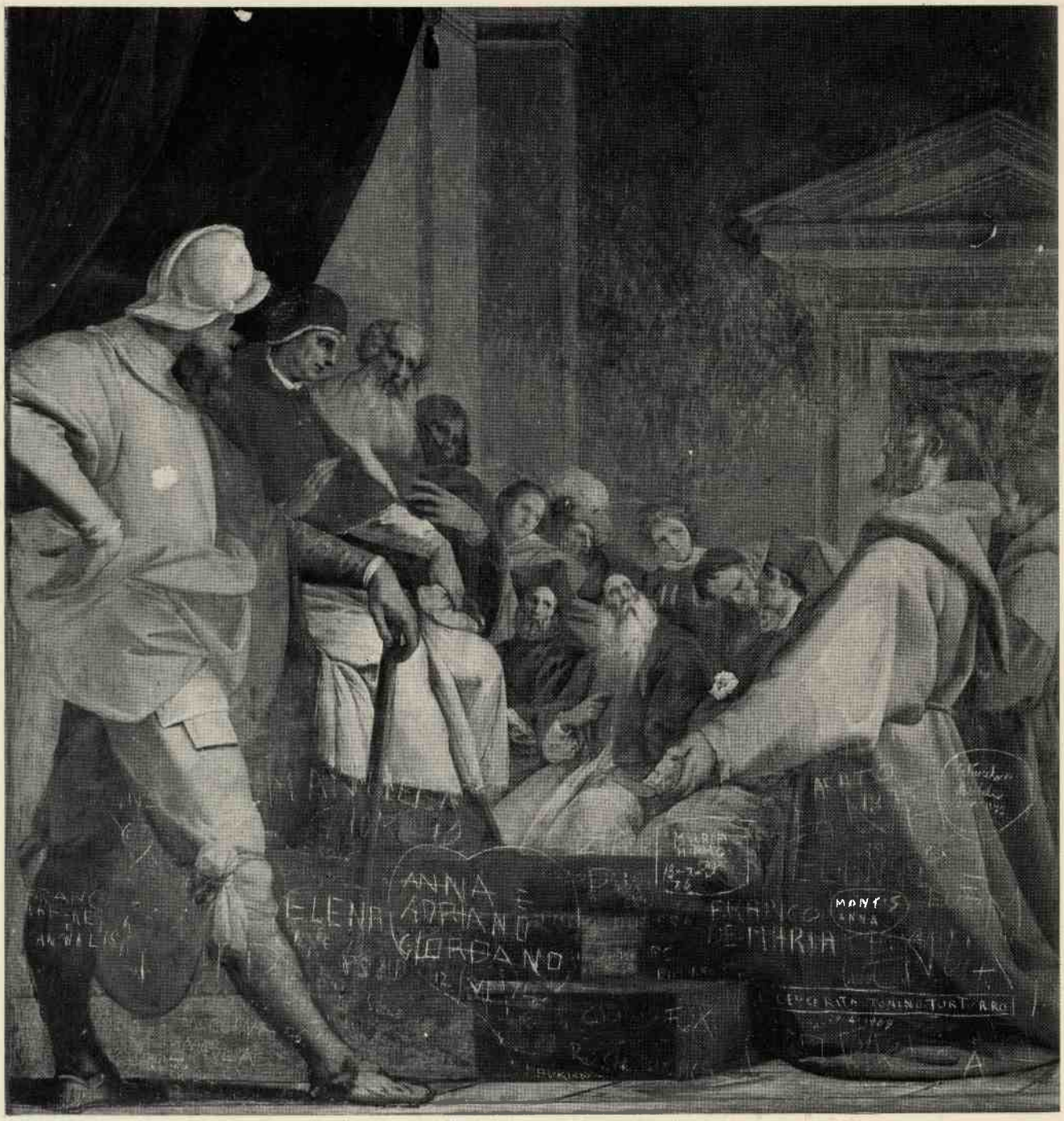
L'accordo con il Morazzone venne stipulato nella primavera del 1616 ed il maestro si mise di buona lena al lavoro se già il 21 ottobre aveva chiesto il saldo dell'opera.[176] In quella data infatti egli supplicava il podestà di Novara che facilitasse il prelievo delle rendite di Palestro dalle quali la fabbriceria avrebbe attinto la sua remunerazione.

Il Mazzucchelli, che intervallava i lavori con il più vasto impegno nella cappella del rosario della chiesa varesina di san Vittore e al sacro monte di Varallo, rimase ad Orta presumibilmente fino al mese di novembre. In ogni caso l'oratorio, completo di affreschi, statue ed eleganti grate di ferro fu visitato dal cardinal Taverna il 26 luglio 1617.[177]

Dalla decorazione murale saldamente ancorata alla intelaiatura architettonica, con mensole e ioniche lesene metamorfiche, emerge un senso di calma, di pacifica meditazione.[178] La stessa morfologia architettonica ed i particolari delle cornici, desunti dalla cappella varallese della condanna, possiedono qui libera applicazione in un contesto sciolto e brillante. «Nella volta tra neogotica e presettecentesca... è un sapore quasi già guariniano» scrive il Longhi con singolare volo pindarico.[179] Ivi, tra le allegorie francescane, larve di smaterializzati angeli soprani ed un trionfo di putti angelici con la Trinità al centro son diapason al quieto naturalismo delle scene inferiori tese soltanto ad un crescente anelito mistico.

La semplicità, la estrema decantazione dei ritmi, riposati su facili schemi diagonali, si accorda mirabilmente con il messaggio francescano d'Orta, sul filo dell'introspezione psicologica favorita dalla riforma cattolica. Ma ciò che affascina in sommo grado di queste storie della Porziuncola è la nitida rarefazione formale dei fondali, l'asciutta essenzialità dei gesti congiunti alla verità dei sentimenti e dei timbri cromatici. Si esalta in questo modo, sul filo concettuale della enunciata





Sopra e nella pagina seguente: due episodi del ciclo affrescato dal Morazzone per la cappella del Martelli, XI: la conferma dell'indulgenza e l'ispirazione divina.

presenza-essenza del colore, la polifonia emblematica delle vibrazioni tonali.

Il contrappunto di rosso e di bruno della conferma dell'indulgenza, nel binomio fasto-povertà, siglato dall'armigero di quinta il cui disegno si ammira al castello sforzesco milanese.[180] Il moto vivificatore dei sai marroni su campiture grigie e bionde di architettura metafisica, cui fa risalto la luce meridiana, nell'episodio rappresentante i francescani che sorreggono la chiesa. La dialettica poi tra le surreali evanescenti marezzature angeliche e le tonalità terree e grigie, tra umiliazione al mondo e sublimazione mistica dove la luce è veramente divina. E ancora il quieto monocordo della preghiera davanti al crocefisso che bilancia il mondano verde

opalescente attorno ai presuli mitrati nella composizione parallela con l'annuncio dell'indulgenza.

Nessuna migliore interpretazione iconografica della volontà di Carlo Bascapè, il vescovo novarese appena defunto, nessun migliore omaggio alla povertà e all'ascesi del santo in terra lombarda.

Contemporanee e successive agli affreschi, le statue del Prestinari risentono dei diversi climi ambientali per i quali furono create. Orientate ad un iconismo di tipo gaudenziano le più antiche sul prospetto. Severo, con qualche attenzione fisionomica il busto marmoreo del Martelli, sistemato nella primavera del 1619 dallo scalpellino Battista Caminada sopra la porta in controfacciata.[181] Plasticamente palpitanti, legate al tema della narrativa metastorica le figure nell'interno, di cotto, nel vano dell'altare. Prossime alle espanse volumetrie di Annibale Fontana e ricche di suggestioni emotive morazzonesche, le statue sotto il portico e gli angeli di acroterio che l'artista lasciò incompiuti.

Lo spazio dell'altare, e insieme le volte dei deambulatori laterali furono dipinti invece da Giacomo Filippo Monti con il suo tipico stile semplice, un po' grezzo.[182] Il pittore ortese che completò la decorazione della cappella di santa Maria degli angeli aveva da più di un lustro concluso il suo impegno per la edicola della natività di san Francesco. Per essa aveva ricevuto il saldo il 19 febbraio 1615 mantenendosi comunque disponibile a ritocchi e interventi anche altrove.[183]

A lato: uno degli angeli in acroterio della cappella del Martelli, XI.
Sotto: le statue del Prestinari sull'altare della cappella del Martelli, XI.

Nella pagina accanto: la volta a ombrello della cappella della natività, I, affrescata da Giacomo Filippo Monti.

D'altra parte come nipote di Antonio Maffioli, fabbriciere e poi tesoriere del monte, l'artista non ebbe presumibilmente troppe difficoltà ad ottenere quella prestigiosa committenza.[184]

Una volta ad ombrello con variegati e complessi motivi a grottesche culminanti in teste di cherubini immette subito in clima pittorico di derivazione dai Fiammenghini.[185] Sulle pareti le storie della nascita di Francesco, preceduta e seguita dalla benedizione angelica, e nuove esortazioni alla umiltà e alla povertà fanno presa per una rustica ed epidermica ingenuità.

Le aberrazioni prospettiche da teatro popolare, i metafisici paesaggi, e quelle figure stereotipe si redimono infatti per i chiari luminosi timbri cromatici e per le frequentissime gradevoli marezzature. In tali scene il fare freddo e narrativo di Giovanni Battista Fiammenghino sembra combinarsi con esperienze del manierismo genovese: il tutto, naturalmente, passato al vaglio di una sensibilità valligiana.

E che la cappella della natività, topograficamente la prima del monte d'Orta esercitasse sull'animo del pellegrino un ascendente privilegiato, lo dimostrano le offerte che a ritmo continuo vi si lasciavano. Paradigmatiche a questo proposito, e prime di una lunga serie, le note del tesoriere Antonio Maffioli l'8 aprile 1619, qualche anno dopo, cioè, il completamento dell'edicola: «O ricevuto uno gipone et uno paro di calcini in la capela de la natività, venduto lire 14».[186]

Il padre Cleto, in una delle sue ultime tappe sul monte, ricevette il 9 settembre 1614 dalla fabbriceria otto cartoni per disegnare.[187] Egli, che aveva dalla fondazione sovrainteso ai lavori tutti del sacro monte, ebbe verosimilmente l'incarico di coordinare e valutare il disegno che il padre Onorato da Milano aveva compiuto per la nuova cappella della missione dei frati. Il 7 luglio era stato infatti rifuso Giulio Gabrieli «per le spese fatte cinque giorni con uno cavallo nell'andare a Milano per caricare il p. Honorato per il disegno della cappella 6».[188] Tale frate è ricordato nella cronaca di Salvatore da Rivolta come autore nel 1611 dell'originario disegno del convento di Oleggio.[189]

L'edicola di Orta, fondata il 15 dicembre 1614, giunse al termine nell'arco dell'anno successivo con i proventi dovuti alla generosità dei fedeli.[190] Soltanto alcuni

Sotto: un episodio del ciclo affrescato da Giacomo Filippo Monti nella cappella della Natività, I.

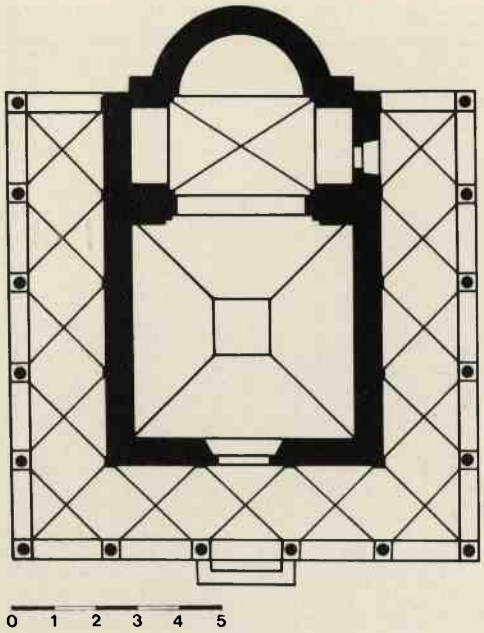
Nella pagina accanto: veduta d'insieme e due particolari della cappella dedicata alla missione dei frati, VI.

accessori, come i banchi e il parapetto interno ebbero realizzazione in seguito, nella primavera del 1619.[191]

La costruzione che ne nacque si articola in un vano cubico circondato su tre lati da un portico e occupato sul quarto dall'abside. Appoggiata con contrafforti sulla ripa settentrionale del colle, essa figura come un belvedere con punti privilegiati agli estremi del peribolo, ed è situata con l'obiettivo di una integrazione nel paesaggio retrostante. La zoccolatura di base, le suggestive fughe delle colonne toscane e, sopra le falde del tetto inferiore, quasi delle grosse metope che danno soda proporzione in alzato, sono termini di una morfologia non nuova sul monte d'Orta. Per esse un vago precedente può essere trovato nei portici che circondano la chiesa inferiore di santa Maria della fontana, edificata nel suburbio milanese agli esordi del secolo XVI.[192] Qui tuttavia, più che in ogni altra edicola, vale un raccordo con la tipologia locale delle logge, frequenti tanto sull'isola di san Giulio che nelle antiche case della Riviera.[193]

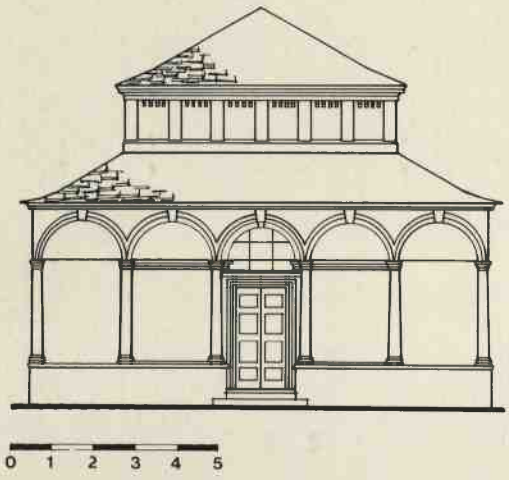
La sensibilità ambientale del padre Onorato si applica dunque ad un solido edificio coreograficamente studiato, che la pianta centrale, le classiche proporzioni e i porticati possono inserire in continuità con l'architettura del padre Cleto. Dal punto di vista della concezione strutturale gli interessi del nuovo artefice cappuccino ebbero se mai qualche analogia parallela con la fabbrica del sacro monte di Varese la cui prima cappella possiede una planimetria non diversa da questa.[194]

ELIMOSINA
P. LA
FABRICA

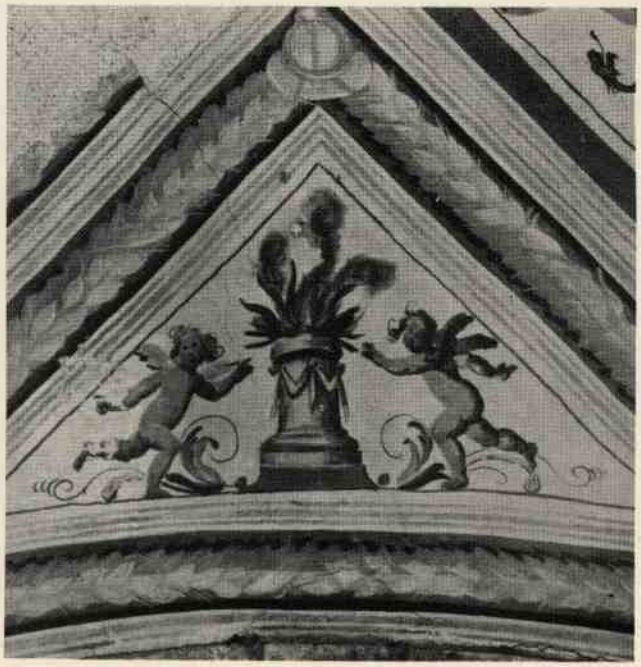


A lato: planimetria e prospetto della cappella della missione dei frati, VI.

Nella pagina accanto: gruppo plastico opera di Cristoforo Prestinari nella cappella della missione dei frati, VI.



Sotto: a sinistra, particolare di una transenna nella cappella della missione dei frati, VI. A destra, un episodio della decorazione del peribolo nella medesima edicola, da riferirsi a Giovanni Battista Fiammenghino.



La decorazione pittorica dell'interno e dell'esterno venne saldata il 19 giugno 1619 a Giovanni Mauro Fiammenghino, ma l'accordo era stato stipulato in precedenza, il 13 ottobre 1615 con il fratello Giovanni Battista.[195]

La stesura degli affreschi precedette verosimilmente di poco la realizzazione delle sette statue dalla parte del coro ad opera di Cristoforo Prestinari. Queste ultime disposte a ruota si conformano alla semplice iconografia francescana propria del plasticatore. Tali «fraterie» hanno risvolto pittorico di pari respiro nelle scene di Giovanni Mauro con storie dell'ordine agilmente inquadrate tra le cornici, la trabeazione e le lesene ioniche rudentate sulle pareti interne.

Un ciclo insomma che pare precorrere con fluida scioltezza quello dell'oratorio di sant'Antonio a Groppello d'Adda datato 1638.[196]

Una gaia e luminosa qualità d'insieme contraddistingue gli affreschi in cui l'esempio pregnante del Morazzone ortese è tenuto in viva considerazione. Le scene, che pur non risparmiano qualche concessione all'aneddottica, si mantengono ad un livello di suadente ed egregia divulgazione. Non più il brioso e movimentato ductus della cappella con la vocazione di san Francesco, dipinta dieci anni prima, ma un classicismo e, nell'abside un naturalismo sciolti, disincantati.

Gli affreschi contemporanei ad Argesio e a Stazzona confermano la tendenza di Giovanni Mauro verso un classicismo equilibrato di tipo bolognese, dotato tuttavia di tocchi memori dei limpidi timbri morazzoniani.[197] È una pittura diluita, lontana dal dinamismo del Mazzucchelli, ma comunque gustosa e discorsiva.

La volta della edicola, da ricollegarsi al fare di Giovanni Battista, è invece orchestrata in elaborati episodi di massa con storie apocalittiche in cui il pittore riprende la sua descrittività lenticolare, il suo grafismo degno di uno «petit-maître» fiammingo. Della disinvolta eleganza propria dell'artista, la decorazione esterna e le grottesche con putti sotto il porticato sottolineano i giochi prospettici e l'evanescenza o dissolvenza della cappella nello spazio panoramico.

Ai mesi di novembre e di dicembre 1619 data la ristrutturazione della cappella dei romani con la realizzazione del previsto pronao su colonne.[198] Vi fu tra

l'altro chiusa la vetrata, e per maggior sicurezza venne messa una porta e applicata all'interno una grata.

In questa sua originaria configurazione l'edicola doveva trovare qualche analogia con la cappella varallese della trasfigurazione, realizzata agli esordi del secolo XVII su progetto, verosimilmente noto anche al Cleto, elaborato dall'alessiano «libro dei misteri».[199]

Ma per il completamento si dovette attendere vari anni se ancora nel 1629 il vescovo Volpi dichiarava: «La parte che si è ampliata e ancora resta imperfetta... si faccia perficere quanto prima».[200]

Con il termine del secondo decennio del secolo XVII si chiuse quella felice stagione che aveva assistito alla creazione del monte sacro d'Orta. La morte del fondatore abate Canobio nel 1592 non aveva recato conseguenze di rilievo alla fabbrica che da allora, quasi per successione, era stata sostenuta e diretta, evolvendo in coerenza le premesse, dal vescovo Bascapè, un secondo illustre patrono novarese. Le altre forze, artistiche e di committenza, avevano subito l'accattivante attrazione di tale cardine che emblematicamente consacrava l'aggancio dell'ideologia cattolica riformata alle articolate risorse dell'imprenditoria borghese. I banchieri Maffioli, il dottor legale Martelli, esponente della burocrazia locale, le compagnie artigiane degli ortesi residenti a Roma, in Francia, in Spagna e poi il monte di Pietà novarese succeduto ai Canobio e la stessa comunità d'Orta denunciano ad evidenza detto clima sociale e culturale. I

Sotto e nella pagina accanto: tre particolari della decorazione pittorica curata da Giovan Mauro Fiammenghino nella cappella della missione dei frati, VI.

cui valori ebbero interprete nell'architettura del padre Cleto, nella plastica statuaria del Prestinari e nell'opera pittorica a fresco dei fratelli Fiammenghini, dell'ortese Monti e anche del Morazzone. Le risorse finanziarie non dovevano mancare in epoca di prosperità commerciale sostenuta dal rialzo dei cambi in regime di protezionismo economico.[201]

Ora quella generazione di borghesi dediti ai traffici, agli impegni amministrativi andava spirando. E sparivano uno ad uno i «padri fondatori» citati.

Tra costoro il solerte Cleto da Castelletto moriva nel febbraio del 1619, ma era già da tempo assente da Orta, da quando si era fatto sostituire dal padre Onorato. Veniva a mancare anche Cristoforo Prestinari nell'estate del 1623, occupato fino all'ultimo per il monte se la fabbrica anticipava il 23 agosto di quell'anno le spese per il funerale, e il 6 settembre pagava per l'inventario dei mobili relitti.[202]

Con il 1619 si avviò irreversibilmente il processo della crisi che avrebbe segnato la fine di un commercio e di una finanza travolti dal rialzo dei prezzi, conseguenti al regime inflazionistico innescato, e quindi dalla caduta della domanda straniera assorbita dalla concorrenza delle nuove piazze internazionali.[203] Crollava parallelamente verso più facili metafore la ideologia morale raziocinante, di stretta osservanza tridentina, ispirata all'ascesi di san Carlo Borromeo, ma anche all'equilibrio del cardinal Paleotti che ben distingueva lo stato della natura da quello della grazia.[204] Crollava dunque quella valutazione penetrante del reale che aveva avuto paladino il Bascapè fino alla morte nel 1615, e nella quale si erano identificati i primi committenti del sacro monte.

Un sintomo della metamorfosi in atto presso la fabbriceria ortese è offerto dal progressivo disordine della gestione del tesoriere Antonio Maffioli e di suo figlio Giulio, ormai sostenuta in prevalenza dalle rendite immobiliari dei patrimoni ereditati, e impegnata a dipanare la matassa giurisdizionale del legato canobiano di Palestro.[205]

È un mutamento di rotta anche culturale, progressivo ma determinante: la sequenza biografica di san Francesco diviene fascinatoria rappresentazione allegorica, la forma artistica si libera a coinvolgere l'osservatore in metafisiche trame.

Paradigma del nuovo assetto, la sistemazione definitiva della strada che dalla chiesa di san Quirico giunge alla cappella della natività e di qui sale in senso opposto fino al monastero e alla chiesa di san Nicolao.

Lavori per segnare gli itinerari del monte e per le piantagioni erano già iniziati fin dal novembre del 1606 e proseguiti particolarmente durante gli anni 1611-1612.[206] Si trattava tuttavia della semplice razionalizzazione di un tracciato necessario alla fruizione devozionale delle cappelle esistenti. E ancora nel 1617 il cardinal Taverna si raccomandava che finalmente venissero segnate strade ben fatte.[207]

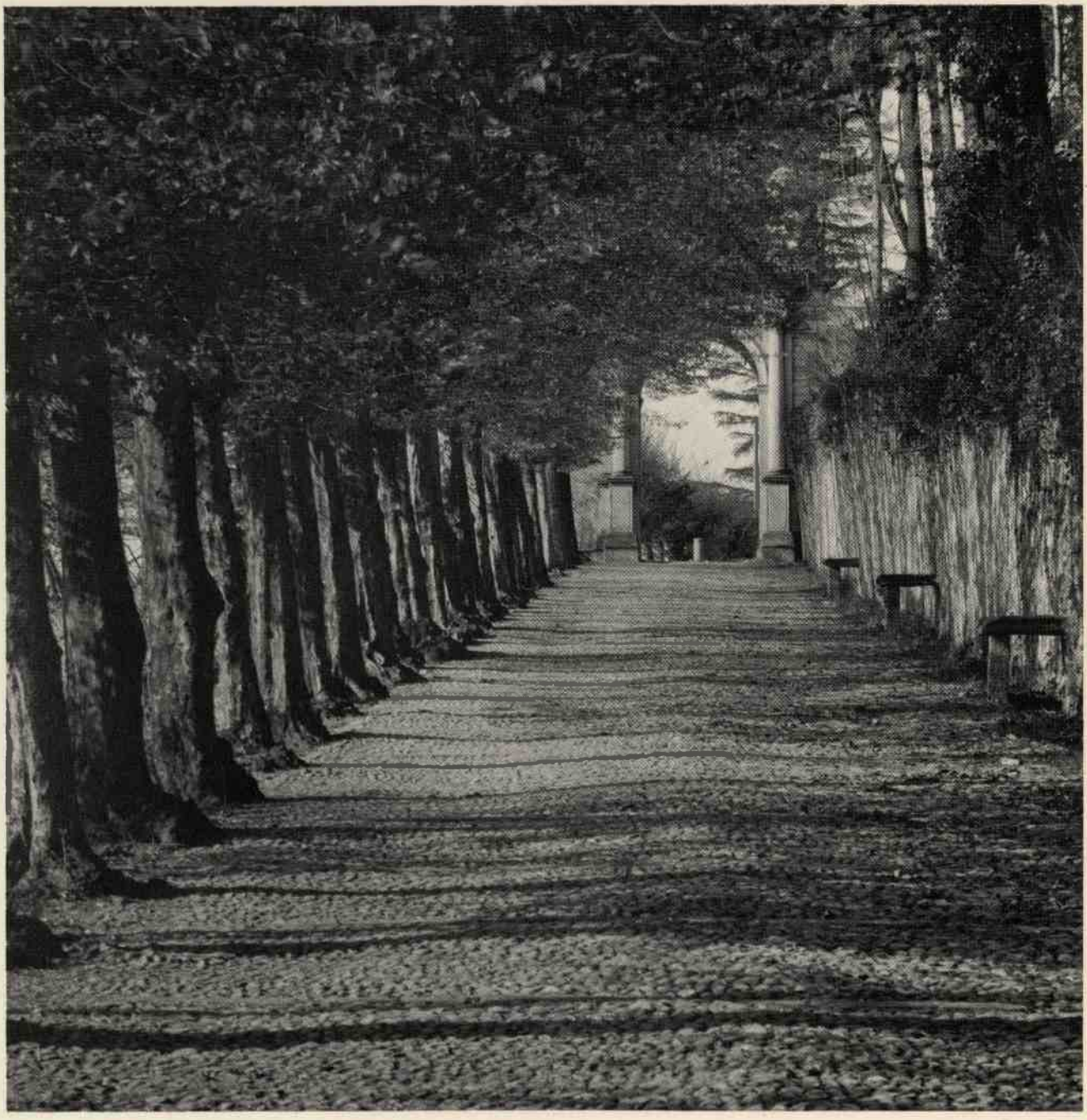
La ristrutturazione urbanistica dell'itinerario prese avvio con il novembre 1622 per proseguire nella primavera successiva e fino all'estate 1624.[208]

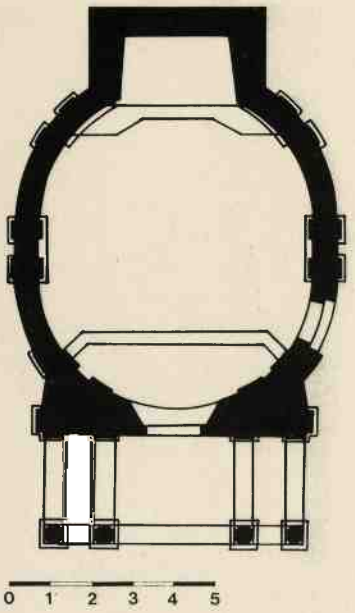
A un percorso tradizionale integrato nella natura circostante subentra così, con intervento deciso, il taglio rettilineo e trionfale di una strada allargata e munita di conveniente scolo per le acque piovane. Questo approccio grandioso al monte sacro distoglie l'attenzione del pellegrino dal paesaggio, per convergerla verso la prospettiva, verso la meta: al tortuoso sentiero dell'esistenza subentrano i grandiosi, superni viali del mistico abbandono.

Il 21 dicembre 1619 il cantiere della cappella dedicata alla conferma della regola doveva essere appena iniziato quando mastro Battista Caminada scalpellino ricevette una caparra di quattro ducatoni per le opere in pietra da eseguirsi secondo una precisa distinta.[209] Nell'agosto del 1622 l'artefice percepiva il saldo mentre la fabbrica raggiungeva il tetto.[210]

Per l'edificio si continuò a lavorare ancora l'agosto del 1623 e nell'autunno di quell'anno venne pagata anche la prima anticipazione per la grata in ferro battuto, una delle più pregevoli del monte, al milanese mastro Stefano Penaggio.[211] Nel luglio del 1624 furono ordinati i vetri tondi per la lanterna e nel mese successivo venne messo in opera il pavimento; nell'ottobre era sistemata la vetrata della lunetta sopra la porta; infine le colonne del portico furono condotte da Legro alla fabbrica nel maggio 1625 per essere montate.[212]

In effetti la costruzione rispecchia uno spirito nuovo





Nella pagina precedente: l'ampio viale di entrata al Sacro Monte che si conclude nell'arco trionfale.

In questa pagina: planimetria e due vedute della cappella dedicata alla conferma della regola, VII.

ad Orta. Di planimetria ovoidale, contraddistinta agli estremi dalla piccola abside rettangolare e dal pronao tetrastilo, essa è coperta con tetto conico culminante in una curiosa lanterna pure ovoidale e in una eterogenea guglia-balaustro. La tipologia del binato ionico percorre la struttura per l'intero perimetro sia esternamente che internamente divenendo in tal modo l'unico elemento coordinatore di un insieme che sembra concepito con sistema paratattico.

Tale partito pare congiungersi idealmente alla allusiva essenzialità architettonica introdotta a Milano ad opera di Aurelio Trezzi e seguita dal Mangone.[213]

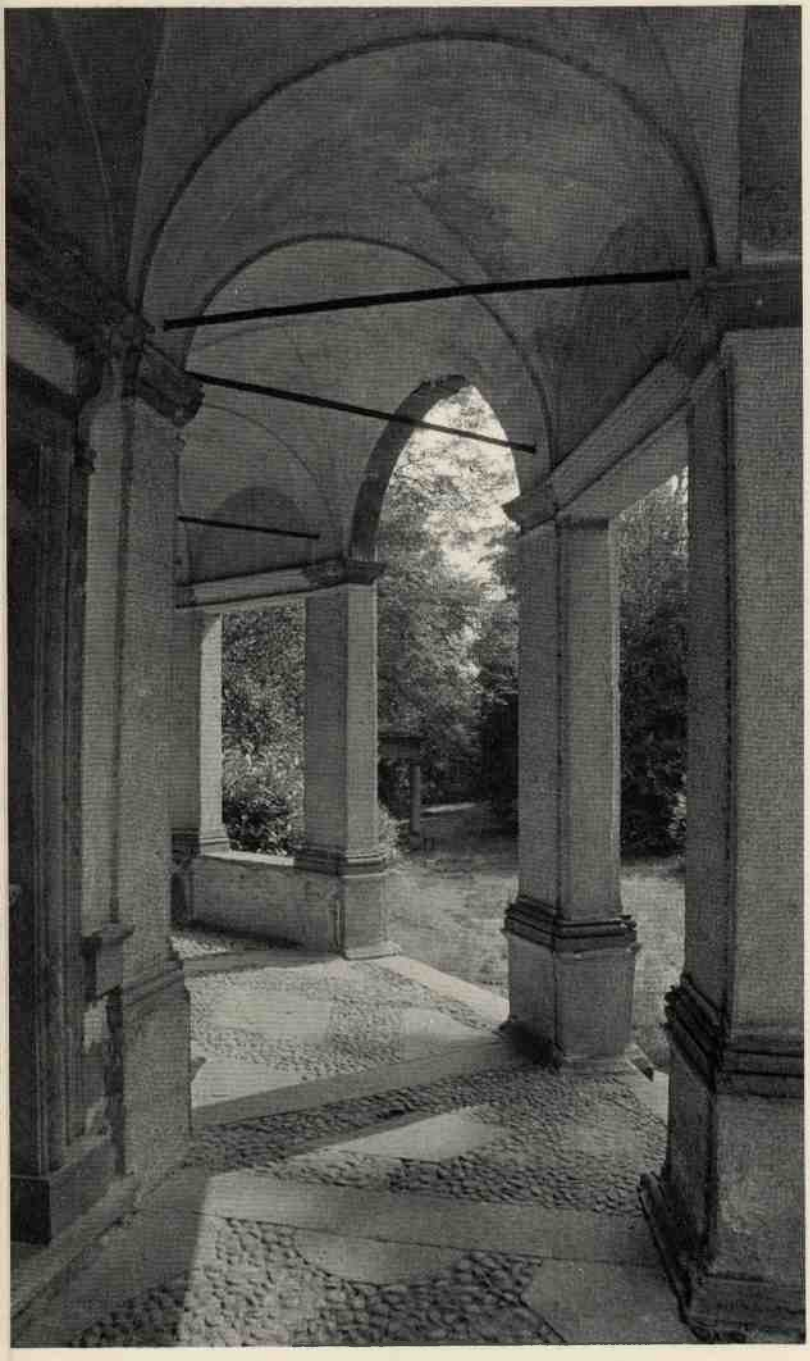
L'ordine classico qui posto a risalto viene tuttavia disarticolato nei suoi rapporti e pittoricamente esaltato fino ad assumere l'aspetto di fondale per una scenografia. I grezzi e bassi plinti del colonnato creano strano contrasto con la pesante trabeazione, il pronao si addossa al corpo della fabbrica in modo tagliente e irrisolto, i capitelli delle paraste binate che percorrono l'esterno si mostrano singolarmente piccoli.

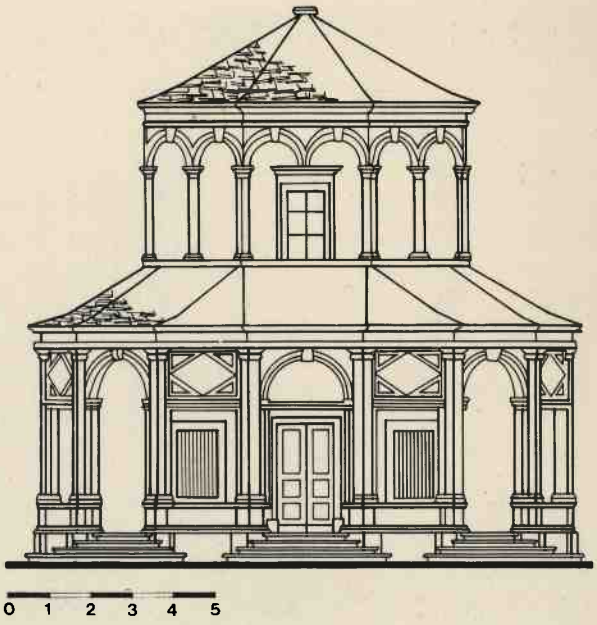
Una cappella insomma realizzata per aggregazione, un contenitore che intende a livello immediato significare la elegante sala delle udienze papale dove Francesco riceverà la conferma della regola.

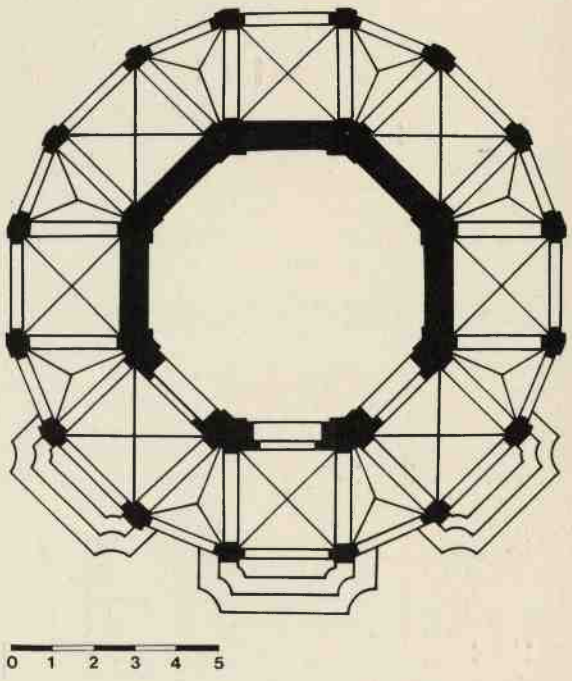
A partire dall'aprile 1624 entrava in attività il cantiere della edicola dell'apparizione del santo le cui fondazioni furono poste durante il successivo agosto.[214] Il materiale pregiato giungeva via lago a Bagnera donde con asini e carradori era trasferito in loco. Così giunsero da Legro i pilastri di granito il 4 dicembre 1624, in tal modo per-

In questa pagina: prospetto, planimetria ed un particolare del peribolo della cappella, VIII, dedicata alle apparizioni di san Francesco.

Nella pagina accanto: le cappelle, delle apparizioni, VIII, e della vestizione di santa Chiara, IX, immerse nel bosco del monte.







vennero pure le lastre di marmo per l'intero arco del 1625: tutte opere che il bravo Caminada seppe forgiare durante quell'anno e il successivo.[215] Ma il perfezionamento della costruzione, completa di coperture, non si ebbe prima dell'inverno 1629.[216]

Di un'innegabile e armoniosa complessità l'edificio a pianta centrale è formato da un corpo ottagonale attorno a cui, inferiormente, ruota un peribolo che ne raddoppia i lati. Quest'ultimo, cadenzato da paraste toscane squadernate, vede l'alternarsi di aperture centinate, quali porte, e architravate, quali finestre. L'ordine superiore, oltre le falde del portico, è misurato da archetti e paraste toscane soltanto bruscamente interrotte dalle cornici di una finestra. Sotto di essa, in chiave d'arco dell'entrata più importante, un cherubino non smentisce l'evocazione di un evento celeste.

Nella pagina precedente: particolare del gruppo plastico opera di Giovanni e Melchiorre Righi nella cappella, VII, della conferma della regola.

Sotto: veduta della cappella delle apparizioni, VIII, detta anche del carro.

La cappella, situata come un belvedere su un'altura, risulta il frutto di meditazioni a un tempo alessiane e tibaldesche. Essa documenta la conoscenza e la diffusione del «libro dei misteri», che Galeazzo Alessi aveva composto per Varallo. I disegni compresi nel «libro» per il tempio della cattura, ottagonale, con paraste squadernate, ma ancor più quelli per l'edicola della discesa dalla croce, dove risulta anche l'alternanza serliana di archi e trabeazioni, furono certo un prezioso precedente.[217]

Un rapporto di ascendenza si instaura, daltronde, anche con il tempietto ottagono milanese di san Carlo al Lazzaretto eseguito su disegno del Pellegrini negli anni 1576-1592.[218]

Apporti alessiani sublimati dunque dalla solida pre-

Sotto: un particolare delle indicazioni di percorso sul Sacro Monte.

Nella pagina accanto: alcuni dettagli della decorazione pittorica della cappella dedicata alla conferma della regola, VII, opera di Antonio Maria Crespi il Bustino.

stanza tibaldesca trovano divulgazione ad Orta serbando la semplicità tipica del monte. E così la tensione centripeta della edicola del Pellegrini, creata per convergere l'attenzione dei fedeli dall'esterno, attraverso le serliane in direzione dell'altare, si rovescia su sacro monte nel centrifugo e panico abbandono del devoto spinto alla contemplazione dal belvedere del peribolo verso l'ambiente esterno.

E che la tipologia del tempio tibaldesco particolarmente adatta alla funzione di specola fosse ancora in auge presso gli architetti milanesi del tempo è dimostrato dalla sua applicazione, successivamente alla cappella ortese, da parte di Carlo Buzzi nel nucleo iniziale del santuario di santa Maria del bosco ad Imbersago.[219]

Con l'anno 1628 il monte d'Orta aveva ormai raggiunto una certa organicità. Nel periodo in cui il tracollo dell'economia ebbe maggiore incidenza per lo stato di Milano la fabbriceria, forse anche per far fronte alla diminuita affluenza dei pellegrini e quindi al minore gettito delle offerte, dispose per l'edizione di un libro divulgativo che divenne la prima vera monografia di quella istituzione.

«Gli spettacoli misteriosi delle serafiche scene che sul sacro monte d'Orta rappresentano san Francesco, inspiegati da un servo di Dio» uscirono nella capitale lombarda ad opera di padre Egidio da Milano corredati di una stampa grande nel 1628.[220] Tale opuscolo, scritto in forma dialogata, nasceva contemporaneo all'altro studio a più largo respiro «Descrittione de sacri monti di s. Carlo d'Arona, di s. Francesco d'Horta, sopra Varese e di Varallo» del curato di Pisogno Bartolomeo Manino.

Il volumetto del Manino, di una suggestiva varietà secentesca, è una raccolta di carmi, di preghiere e di considerazioni morali; il terzo libro vi è dedicato alla «compendiosa significazione in rime delle cappelle misteriose fatte e da farsi nel sacro colle di s. Francesco di Horta».[221]

Ma astraendo dalle esortazioni mistiche e dalle metafore, il testo si rivela assai impreciso e meglio valgono ad una visione d'insieme del monte le incisioni che in quel torno d'anni si erano stampate.

Già l'11 agosto 1628 la fabbriceria aveva incaricato padre Lorenzo da Pavia di dipingere un «quadro grande» con l'insieme delle cappelle di san Nicolao lo stesso periodo in cui finanziava il libro del padre Egidio. Ancora nel maggio 1629 erano acquistati i colori per quel «quadro».[222]

In ogni caso ad Orta ci si preoccupava di dare un'immagine generale del sacro monte. Le due incisioni su identico modulo che sortirono, quella di Giacomo Ozzeni, datata 1624, ma relativamente più tarda, e l'altra più accurata, contemporanea, ma priva di firma e di data, si prestano ad alcune osservazioni.[223]

Esse descrivono con schema identico un complesso di trentatré cappelle, tre di meno di quelle previste dall'abate Canobio. La configurazione degli edifici, soprattutto di quelli più noti e più esposti, è generalmente analoga alle opere esistenti, altri invece sono totalmente inventati benché già realizzati. Sintomatica nella «leggenda» delle dedicazioni risulta inoltre l'insisten-

za non tanto sulla cronologia del santo, quanto sulle sue virtù, quasi per influsso del nuovo taglio allegorico e metastorico.[224]

Quanto all'arco trionfale la cui costruzione era verosimilmente già prevista dalla fabbriceria, questo appare soltanto nella stampa dell'Ozzeni secondo un disegno che molto più tardi troverà realizzazione. Anche il Manino, al pari dell'incisione firmata, cita tale arco, che però il vescovo Volpi non nota nella sua visita pastorale del luglio 1629, e che verrà descritto come esistente, ma senza la statua del santo, solo nel 1648.[225]

Con la caparra di cento lire consegnate ad Antonio Maria Crespi il Bustino, si inizia il 16 settembre 1628 l'annoso rapporto di committenza per le pitture della cappella della conferma della regola.[226]

All'artista fu riservata la migliore accoglienza: ospite, tra l'altro, per tre mesi in un letto di penne con coperte presso la signora Forti Cegalina e fornito perfino di due brente di vino buono.[227] Tra quegli agi il Crespi portò a termine presto le pitture datandole il 24 novembre 1629.[228] Pagato a rate con gli affitti delle campagne, da cui la fabbrica traeva ormai in prevalenza il capitale per ogni spesa, il pittore di Busto premorì al saldo. Che venne concesso più tardi il 26 dicembre 1632 al castellano della Riviera come procuratore dei figlioli di Antonio Maria.[229]

La decorazione pittorica del Bustino, che nella firma tiene a riferire la sua residenza comasca, dà un'impressione immediata di elegante e raffinata stesura.[230] È una

festa cromatica che disintegra la struttura architettonica ed abbonda in frequenti marezzature e in svolazzanti cartigli. L'iconografia, che si riallaccia all'ispirazione che condusse papa Innocenzo alla conferma della regola francescana, ruota interamente attorno al concetto della profezia come disegno divino nella storia.

Sulla volta, tra la bianca trabeazione e i ritmici festoni, bronzee e metafisiche cariatidi corniciano episodi biblici espressi con scatenata ed epidermica «vis graphica». Le pareti invece contengono paludate figure di profeti un po' compressi e debordanti tra le rosee paraste ioniche, e, a grandi dimensioni, confuse tra le statue, scene che riguardano la visita di Francesco al papa.

Anche i personaggi e le cose dipinte a terra in continuità con la rappresentazione plastica, e le figure all'esterno tra le paraste del pronao, queste ultime poi ritoccate alla fine del secolo, possiedono le stesse caratteristiche di ventosa evanescenza.

Lo splendido spettacolo visivo e di coreografia si trova senza dubbio nella sfera di influenza del Morazzone. E più che del Mazzucchelli ortese, è prossimo all'artista degli affreschi per la cappella varallese dell'Ecce homo, e delle Storie della Vergine per la chiesa comasca di sant'Agostino, cioè del periodo in cui egli tocca il massimo risultato di complessità scenica e di resa timbrica ad un tempo.[231]

Nella edicola della conferma della regola tuttavia, la forza dinamica e lo spessore morale del maestro varesino si decantano in una suggestione effimera e sottilmente sfumata.

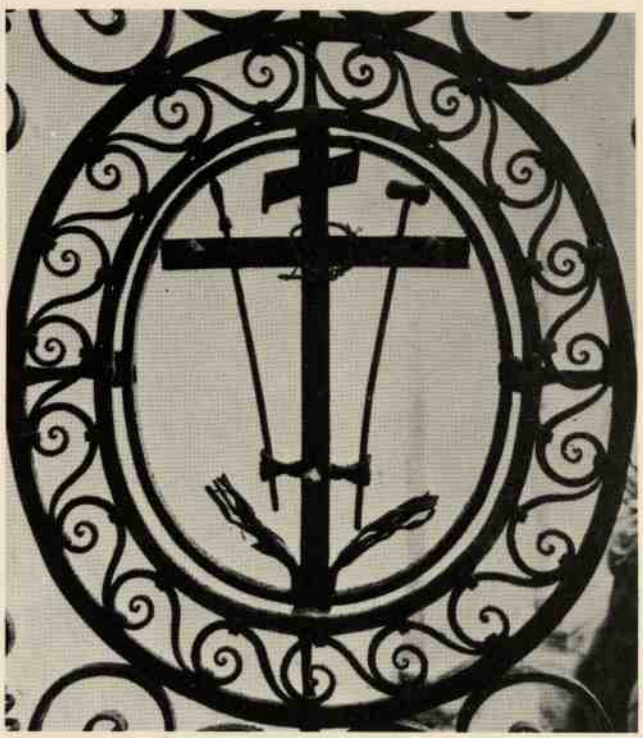
Ad arricchimento della stessa cappella arrivava nel febbraio 1634 da Milano, via Arona e Briconio, con un viaggio memorabile la grata di ferro battuto ordinata undici anni prima a Stefano Penaggio.[232]

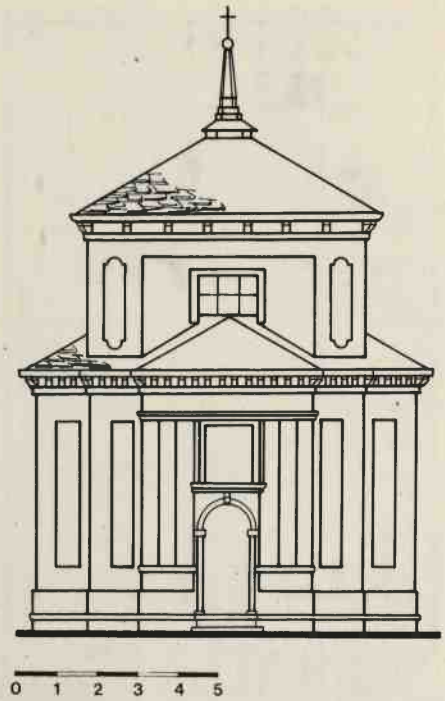
In quel lasso di tempo l'artefice era morto ed il lavoro era stato terminato e lumeggiato in oro dal figlio Giovanni Ambrogio con il socio Giovanni Pietro Arbona. La bella grata, completa sui pannelli di esili simboli della passione, e sul culmine adorna di vasetti infiorati, fu oggetto di nuove cure da parte del decoratore Bernardo Monti di Orta, applicata in loco e dotata infine di una ramata di protezione.[233] Una vicenda analoga ebbe certo anche la grata della cappella dedicata alla vestizione di santa Chiara, giunta sul monte contemporaneamente all'altra e per la cui sistemazione, durante il 1634,[234] fu incaricato lo stesso Bernardo Monti con gli artefici del ferro battuto locali.[235]

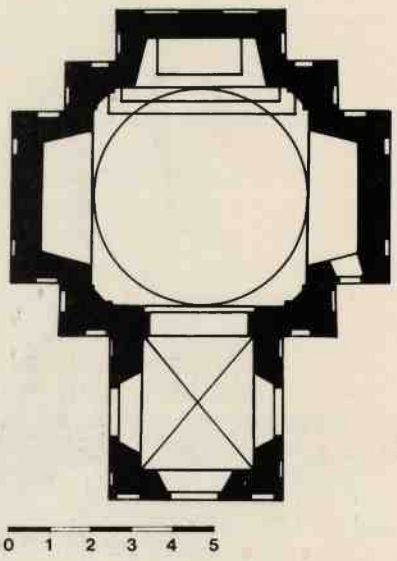
Quest'ultima edicola fu fondata nell'aprile 1634; essa

Nella pagina precedente: un particolare degli affreschi del Bustino nella cappella della conferma della regola, VII.

A lato e sotto: alcuni particolari della grata che orna la medesima edicola.




0 1 2 3 4 5


0 1 2 3 4 5

Nella pagina precedente: prospetto, planimetria ed una veduta d'insieme della cappella della vestizione di santa Chiara, IX.

Sotto: la cappella della vestizione di santa Chiara, IX.

ebbe rapida realizzazione se già nell'agosto vi si portavano a termine le centine e nel dicembre veniva completato il tetto. Tuttavia l'opera di perfezionamento non potè dirsi conclusa che alla fine del 1639.[236]

Il piccolo edificio a pianta quadrata con tre absidi rettangolari ed un pronao ugualmente quadrato rivela soluzioni strutturali assai interessanti. Scomparso l'ordine architettonico classico, le luminose pareti esterne, articolate in una attraente moltiplicazione degli spigoli, sono invece percorse, e quasi misurate, dagli astratti e geometrici rincassi. I quali alludono in negativo al gioco delle lesene all'esterno del portico aperto sui tre lati da identiche entrate centinate e quadrate finestre a vento. Le cornici di gronda a due diverse altezze con mensole più o meno frequenti bloccano saldamente la costruzione che culmina, dopo lo scatto di una lanterna appena accennata, nel consueto elegante obelisco.

Un'architettura dunque essenziale, in tono minore, che tuttavia per le proporzioni e per la tersa consequenzialità sembra vivere in un contesto caratterizzato da assonanze ricchiniane. Dell'ambiente influenzato da Francesco Maria Ricchino la costruzione coglie il taglio planimetrico e le calcolate modulazioni luminose pre-

Sotto: due particolari della decorazione di Cristoforo Martinoli, il Rocca, nella cappella delle apparizioni di san Francesco, VIII.

Nella pagina accanto: statua della Vergine Assunta di Giovanni Righi nella cappella della vestizione di santa Chiara, IX.

scindendo da ogni indugio decorativo. Il che ne fa, singolarmente, una cauta anticipazione di moduli già settecenteschi.

Il 6 aprile 1639 venne data caparra al pittore Cristoforo Martinoli detto il Rocca per la decorazione della cappella con le apparizioni di san Francesco.[237] Il tema degli affreschi, legato al messaggio mistico e stupefacente del nuovo indirizzo morale controriformato, si poneva in continuità con l'opera del Bustino nella edicola precedente della conferma dell'ordine.

Tale committenza al pittore valsesiano che al termine della sua opera firmò con data 1640, si concluse con il saldo il 3 novembre di quell'anno.[238] Ma l'attività del Rocca sul monte d'Orta era destinata a continuare.

Le pitture seguono senza troppa invenzione la trama architettonica inserendosi tra le lesene scanalate di spigolo e negli spicchi della volta il cui apice fiorisce in un grosso dissimmetrico rosone decorativo. Alle apparizioni bibliche della volta si contrappongono così, in toni accorati di una tranquilla resa, le scene mistiche del santo e i portenti da lui compiuti.

Il Martinoli, allievo del Morazzone, aveva tra l'altro dipinto al monte di Varallo le cappelle, della flagellazione, nel 1620 e del paralitico, tra il 1621 e il 1624, infine quella del tribunale di Caifas, molto più tardi, nel 1642, rimanendo peraltro a disposizione anche per incarichi meno importanti.[239]

Reduce dalle prime esperienze, in questo suo momento ortese l'artista filtra gli apporti morazzoniani in rappresentazioni pacate. La narrativa francescana è sostenuta dal personale e sottile grafismo e da campiture uniformi, ad impressione.

L'esito che ne deriva si allontana dunque dalle chiassose sonorità varallesi per convergere verso le suggestioni prospettiche del quadraturismo. Come presumibilmente risulta dagli affreschi della cappella successiva della vestizione di santa Chiara.

La cronologia di tale ciclo oscilla dalla fine del 1642, data in cui termina la contabilità del tesoriere Bessio Tartagna, e la visita pastorale di Antonio Tornielli il 22 luglio 1648 nella registrazione della quale esso viene citato.[240] Anzi, negli atti pastorali si riferiscono le lagnanze dei cappuccini nei riguardi del nuovo tesoriere Giovanni Antonio Tartagna il quale dopo aver riscosso cento scudi per far dipingere l'edicola in questione, li pagò invece in taglie non corrispondendo all'impegno preso.[241] Il che lascia supporre una esecuzione delle pitture in recente data, e cioè non troppo prima della visita del vescovo.

Nel frattempo, a partire dal 9 gennaio 1641 il Rocca curò verosimilmente la decorazione della circolare cappella dei romani, ma tale intervento non sarebbe so-

Sotto: gruppo plastico nello scurolo di san Francesco sotto la cappella canobiana, XVIII.

pravvissuto alle riforme di quell'edicola nel 1772.[242] Quanto agli affreschi della cappella con la vestizione di santa Chiara, essi esaltano la qualità della struttura architettonica caratterizzata dalle grandi lesene angolari oblique doriche sormontate da triglifi. La volta è caratterizzata da una audace quadratura con scorcio prospettico al centro, sorretto da metamorfiche cariatidi; e tra le mosse cornici che ricordano quelle del Morazzone ortese risaltano episodi biblici illustranti le virtù delle eroine precristiane.

Le pareti contengono invece scene della vita di santa Chiara che si rapportano all'esile grafismo e alla tonalità pacata proprie della precedente cappella con le apparizioni del santo. Sul fondo sopra l'altare un volo d'angeli contorna la statua della Vergine.

Le pitture, caratterizzate da quel senso di aneddottica provinciale, quel descrittivismo feriale un po' greve propri del Martinoli si risolvono tuttavia sul piano di un egregio e dignitoso mestiere.[243]

Dopo la morte, nel 1623, del Prestinari, il protagonista della prima fase plastica ad Orta, non terminarono i lavori scultorei. E se meno praticata fu la fornace che la fabbrica aveva creato ad uso del maestro Cristoforo sì che l'intero lavoro si svolgesse nell'atmosfera del luogo, le statue continuarono tuttavia ad affluire regolarmente alle cappelle. Così nel luglio del 1624 si pagava la legna per cuocere le cinque figure dello scurolo del santo presso la cappella canobiana.[244]

Il papa Nicolò III con accoliti raccolti in preghiera attorno al sacello di san Francesco che appare loro di una icastica compostezza sono opere brillanti, ideate con vero vigore. In esse aleggia già il senso di una serena e grandiosa celebrazione che si ritrova identico nella cappella della conferma della regola.

Per la rappresentazione plastica in tale edicola gli aiuti dei maestri Giovanni e Melchiorre Righi si erano già messi al lavoro fin dalla primavera del 1630.[245] I due fratelli scultori vi avevano lavorato dall'aprile al settembre di quell'anno, e così nel dicembre 1634 Giacomo Filippo Monti poteva colorire le nove statue già messe in opera, cioè quella di Innocenzo III, di due cardinali e di sei frati.[246]

Un gruppo di elementi omogeneo, atto a significare, nel gaio ambiente affrescato dal Bustino, l'omaggio del nuovo ordine al pontefice. Un insieme in cui l'ondeggiare pacato dei panneggi e l'espandersi delle masse instaura l'effetto spaziale di un «largo» inedito sul monte.

Nello stesso 1630, i Righi avevano completato le statue di marmo dei tre angeli per la cappella del Martelli che il Prestinari aveva lasciato incompiuta e che mastro Cesare Monti aveva nel 1623 provvisto con ali e con trombe di bronzo.[247] Ma quegli angeli trombettieri dovettero attendere ancora fino all'estate del 1635 per «volare» sulla facciata dell'omonimo oratorio.[248]

Successivamente i fratelli Righi si applicarono con uguale zelo alla «frateria» prevista per l'edicola delle apparizioni del santo. A partire dal 1638 si fecero cuocere le statue pronte per essere disposte in loco appena terminate le pitture.[249]

Un avvenimento memorabile fu poi, nell'autunno 1640, l'arrivo del carro mistico con san Francesco, fatto per restare sospeso a mezz'aria nel vano dell'edificio con curioso e terrifico effetto.

Il regesto delle spese per quest'opera è singolarmente preciso: «A 1 settembre 1640, lire doicentodieci pagate al sig. Bartolomeo Teberino intagliatore di Roma per il detto ed intiero pagamento dil caro con fiamme e doi cavalli ed il padre san Francesco tuti di pubia da metere in aria nella Cappella n. 8...».[250]

Entro gli inizi dell'anno successivo il gruppo venne dipinto dal Martinoli, che forse colorì anche le altre figure, e fu sospeso con tondino dal «feraro» di Omegna Giovanni Battista de Nobili.[251]

La scena, improntata su un tema tanto promettente,

Sotto: un particolare delle statue dei fratelli Righi nella cappella delle apparizioni di san Francesco, VIII.

si risolse così in modo grottesco. E non piacque neppure al Bagliotti che, sullo scorcio del secolo, ne descrive perplesso l'incongruenza.[252] Né vale il vivido gesticolare dei frati a terra scomposti alla vista di questa novella «aurora» a salvare un gruppo slegato, ironicamente corposo e materico.

Collaborava con Giovanni Righi fin dal 1630 anche il maestro Giacomo Ferro, allievo valsesiano di Giovanni d'Errico; un collega più accademico, sclerotizzato dei due fratelli plasticatori ingaggiati ad Orta. A lui fu riservata la prevalenza nel gruppo rappresentante la vestizione di santa Chiara. Per tale cappella i lavori affidati al Righi e al Ferro durarono dall'aprile al settembre 1642, e l'esito che ne derivò fu abbastanza anomalo, amorfo.[253]

I personaggi, che indossano eleganti costumi e gioielli, restano chiusi in un iconico isolamento che esaurisce la loro carica in sigle schematiche. La scena in tal modo si astrae, e le metafisiche bambole nulla hanno da rendere che la resipiscenza di un'idea.

Brillante invece, ed animata la visione plastica della Vergine e degli angeli al centro sopra l'altare in cui riemerge il calore e la versatile dizione del Righi.

Una visita di Antonio Tornielli compiuta il 19 giugno 1648 registrò l'apice del dissesto amministrativo sul sacro monte d'Orta. Il vescovo di Novara si prodigò con solerzia per dipanare la complessa matassa di un bilancio lacunoso e impreciso. La fabbrica tralasciava di riscuotere i crediti e di percepire i lasciti ereditari, con la scadenza i tesorieri, rimasti in carica troppo a lungo, restavano debitori della cassa del monte e infine per incuria non si rispettavano i legati.[254]

Il clima economico, determinato dalla diminuzione demografica e da forte contrazione dei prezzi, esigeva una gestione severa, più razionale e controllata. «Quanto alli stabili che ha il detto monte, massime nello

Nella pagina precedente: il carro di fuoco eseguito da Bartolomeo Teberino per la cappella delle apparizioni del Santo, VIII.

Sotto: l'insieme della scena della vestizione di santa Chiara nella cappella omonima, IX, in cui prevale il fare plastico di Giacomo Ferro.

Nella pagina seguente: un particolare delle statue di Giacomo Ferro nella cappella della vestizione di santa Chiara, IX.

stato del re, è ispediente il venderli et per havere la maniera canonica è bene informarsi del modo che tiene l'hospitale grande di Milano in casi simili».[255]

Le ordinanze del vescovo, dettate dal sano buon senso si coagularono in un opuscolo a stampa «Regole date da monsignor illustrissimo Antonio Torniello vescovo di Novara circa il governo del sacro monte di santo Francesco d'Horta con l'occasione della sua visita fatta l'anno 1648 a dì 19 di giugno» edito a Milano in circa cinquanta copie nel 1650.[256]

Queste ordinanze si riallacciavano sostanzialmente alle norme lasciate da Carlo Bascapè, raccomandavano prudenza e competenza nell'amministrazione dei capitali e ribadivano in ogni questione la insindacabile autorità episcopale. Ad esse la fabbriceria si attenne fino alla sua estinzione.

Non molto prima della visita pastorale del 22 luglio 1648, che lo registra, fu edificato l'arco trionfale di entrata ai «misteri» di san Francesco.[257] Tra fianchi robusti in liscio bugnato si erge un arco sostenuto da due semicolonne di ordine composito e coronato da timpano curvo con le insegne dell'ordine cappuccino. Verso l'interno è riprodotta in tono meno plastico la stessa morfologia decorativa con paraste e con il taglio del segmento inferiore del timpano al fine di ospitarvi lo stemma d'Orta e l'elaborata cornice della lapide.

A lato e sotto: prospetto, una veduta ed un particolare dell'arco trionfale di entrata al monte d'Orta.

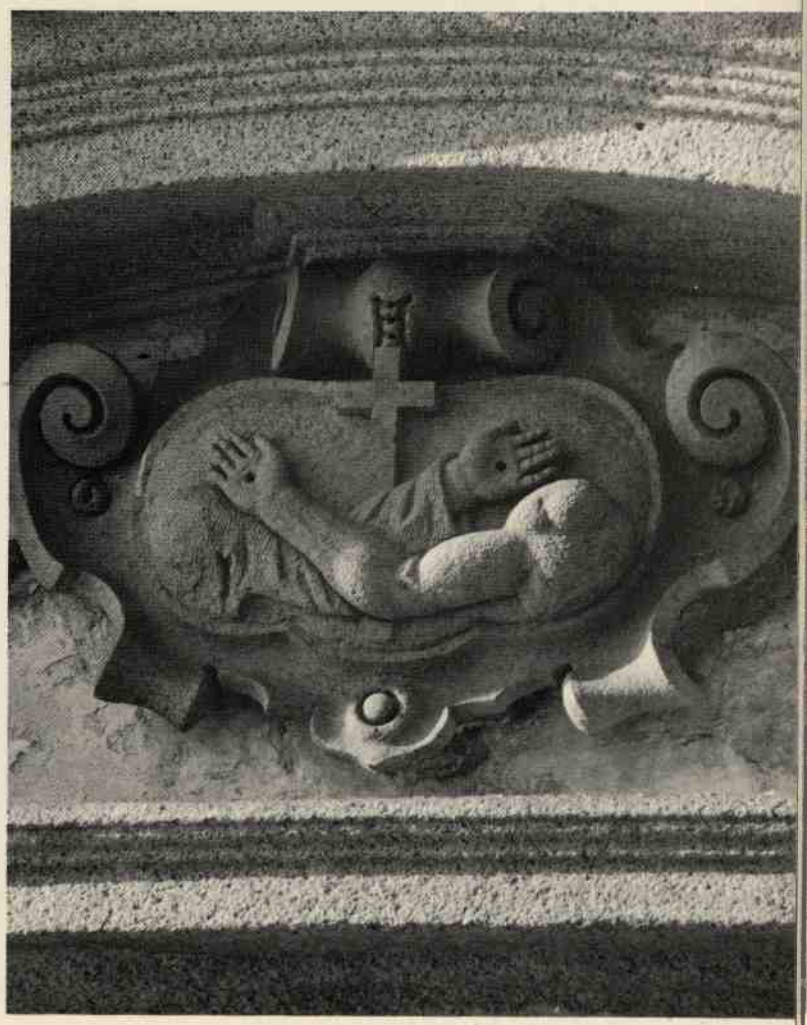
Le epigrafi propiziatorie e devote apposte sopra l'arco sui due lati non mostrano particolare interesse né incontrarono l'universale favore fin dall'inizio.[258] Sul fastigio di questa festosa «machina» i due alti vasi in pietra d'Oira, scentrati lateralmente rispetto all'ordine, e l'effige patetica del santo, giunta più tardi, aggrediscono lo spazio e si espandono in esso.

È un fare fastoso e invitante, presumibilmente orientato verso l'empito eclettico del Bernasconi al sacro monte di Varese. La congeniale abilità di Giuseppe Bernasconi, il Mancino, nel combinare metamorfiche strutture, forgiare cartigli, incendiare fiaccole marmoree, sbalordire con inattesi morfologici assemblaggi, ebbe risonanza ad Orta a decorrere dalla concezione di quest'opera.[259] La cui costruzione, benché già presente da tempo alle intenzioni come risulta dall'incisione dell'Ozzeni datata 1624, va ascritta al lustro che precede la visita episcopale del 1648.

Anzi la data della stampa citata conferma il rapporto di ascendenza con il terzo arco del monte varesino, quello di sant'Ambrogio, iniziato nel 1623, che fra gli altri rivela le più vistose analogie con la costruzione ortese.[260]

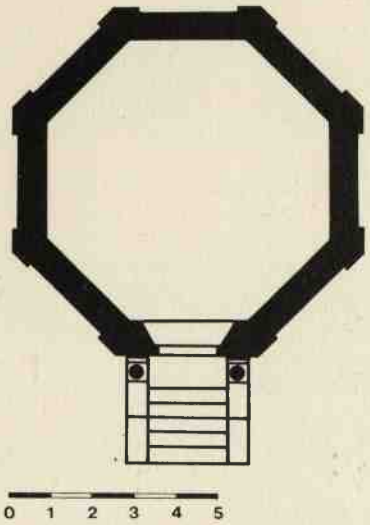
Un'architettura di nuovo stampo investe dunque il monte: all'umanesimo letterario e antiquariale del Cleto, frutto di una «imagerie» intellettuale, subentra la

Nelle pagine seguenti: veduta d'insieme dell'arco trionfale e delle due rampe di salita al Sacro Monte.
Un particolare degli affreschi di Carlo Francesco Nuvolone nella cappella delle tentazioni di san Francesco, X.



Nella pagina precedente: le statue di Dionigi Bussola nella cappella della perfezione di san Francesco, XVI.

A lato e sotto: planimetria, veduta ed alcuni particolari della cappella delle tentazioni del Santo, X.



voga trionfale di un classicismo controriformato. Verosimilmente contemporanea alla teatrale macchina celebrativa dell'arco è da ritenersi la serena pausa della fonte, prossima ad esso come a Varese. A quanto pare l'acqua zampillava dal becco di un'aquila marmorea, sostituita in seguito da un delfino; originaria risulta invece la grande nicchia, cui è addossata la vera, con fondale in tufo, e corniciata da bugne culminanti in serraglia da un mascherone grottesco.[261] Il quale per analogia, vale a condurre alla struttura decorativa della nuova cappella delle tentazioni di san Francesco.

Per la fondazione di tale edicola fin dal 1640 si portavano sassi e piode sul luogo prescelto, ma la visita pastorale del Tornielli otto anni dopo indica che la costruzione non era ancora iniziata.[262] Essa era ormai completa di affreschi, di statue e di grata quando nell'agosto del 1661 venne visitata da Giulio Odescalchi.[263] Sicché si presume, anche per ragioni stilistiche, che l'opera si sia verificata attorno alla metà del secolo.[264]

Il piccolo edificio ottagonale con secchi rincassi richiama per essenzialità l'edicola precedente della vestizione di santa Chiara. Ma la elegante e stilizzata lanterna cieca, la finestra profilata con ricercate volute ed il pronao appena accennato, ma ricco di sorprendente qualità plastica, soprattutto se fruito dalla base della scalèa che

Sotto: facciata della cappella della morte di san Francesco, XVII.

Nella pagina accanto: decorazione della volta della cappella delle tentazioni, X, opera di Carlo Francesco Nuvolone.

vi conduce, fanno vivere la cappella nel clima accennato dell'arco trionfale d'entrata.

Il timpano curvo, sostenuto dai due capitelli compositi, e al centro il putto reggifestoni son pezzi di bravura ad effetto così come quel cherubino che tra le cornici dell'architrave preannuncia nelle mosse volute l'incanto delle pitture all'interno.

Di poco più tarda ma ugualmente finita con il 1661, la cappella della perfezione di san Francesco fu edificata a pianta centrale e venne completamente ristrutturata sullo scorcio del secolo.[265] Segue l'edicola dedicata alla morte di san Francesco, sulla quale non si soffermano le note della visita pastorale del vescovo Odescalchi, ma che fu certamente conclusa, nella sua configurazione essenziale, durante quel giro d'anni. Il luminoso edificio ottagonale è scandito agli spigoli da secche linearistiche cornici chiuse in alto ad arco; l'entrata e le due finestre sovrastanti sono qualificate da esili grafiche volute.

Le proporzioni d'insieme ed i particolari decorativi, superstiti alla ristrutturazione neoclassica, non ultimo il netto taglio del timpano curvo hanno la stessa rarefatta suggestione pittorica della quattordicesima cappella del sacro monte di Varese rappresentante appunto l'assunzione della Vergine, e con essa preludono agli ulteriori sviluppi dell'architettura locale.[266]

Durante gli anni immediatamente precedenti al 1670, secondo l'epigrafe che ne segna la conclusione dei lavori, dovette pure essere perfezionata l'ala laterale della cappella canobiana.[267]

Qui già esistevano due scale atte a condurre dallo scurolo all'oratorio superiore: ora tale settore venne trattato come una macchina teatrale, con ritmati rincassi e gradevoli sfere sui plinti di spigolo, e le porte e le finestre a vento furono particolarmente curate nella decorazione.

Giungeva ad Orta, dopo le brillanti e prestigiose committenze alla certosa di Pavia e al monte di Varese Carlo Francesco Nuvolone.[268] Egli, con la collaborazione del fratello Giuseppe, lasciò nella cappella delle tentazioni di san Francesco un capolavoro della maturità risalente all'inizio del sesto decennio del Seicento. Qui gli episodi si sviluppano nella dorata quadratura di un barocchismo espanso e giocoso, con esotiche, turbinose volute e con cariatidi sulla volta aerea che sembrano diafane nipoti di quelle del Morazzone ortese.

Di pari qualità le scene dell'Apocalisse sulla volta si contrappongono alle tentazioni del santo, tra le cornici sulle pareti dove gli atmosferici paesaggi recitano un ruolo dominante. Tra i quali risalta, in un geniale «trompe-l'oeil» che debordando lo congiunge alla rappresentazione plastica, il fondale boschereccio sulla destra da cui proviene un corteggio angelico e che culmina nell'architettura di una chiesa arcadica, forse la Porziuncola.

Queste «favole» si raccordano, come ad un calzante precedente, alle storie angeliche della cappella di san Michele alla certosa di Pavia del 1648, e meglio ancora alle raffigurazioni delle edicole del monte varesino terza e quinta, il cui contratto risale al 3 settembre 1651.[269]

Per esse vistoso è l'ascendente bolognese negli ideali-

stici e nostalgici squarci di natura e nel classicismo cristiano sintonizzati all'ambiente del Reni, dell'Albani, del Guercino; e la dolcezza morbida di cui sono soffuse, trascorsa la poesia di Giulio Cesare Procaccini, approdano direttamente nella sfera genovese dello Strozzi e ne filtrano gli stimoli potenziali fiamminghi.

Non sperso nella complessità di tali complementi, il Nuvolone maturo serba la sua immagine di pittore milanese sublimando come in un «revival» archetipi morazzoniani, suggerimenti ceraneschi. Sulla volta nelle vaporose pitture un san Michele armato sembra rammentare gli affreschi dello Strozzi a Sampierdarena; prossime a lui le figure apocalittiche della Vergine son memori del Reni ma tradiscono un omaggio al Morazzone tardo della Immacolata Concezione nella parrocchiale di Oleggio.[270] Così tra le tentazioni sulle pareti la bella meretrice sembra uscita dai quadroni con i miracoli di san Carlo del Cerano.

Ne sortisce, oltre il gazebo onirico della quadratura, uno smisurato spazio metafisico dove ogni cosa, smaterializzata, traspira umori celesti. In continuità cronologica e di messaggio metafisico, la decorazione della cappella della morte di san Francesco presenta l'estrema attività di Carlo Francesco Nuvolone. Per essa la collaborazione del fratello minore Giuseppe fu certo determinante se, come è verosimile, ne continuò e perfezionò l'opera dopo la morte.

Quivi il trionfo dello Spirito Santo sopra la mossa trabeazione si struttura, come il cielo della terza edicola varesina, in due cerchie di angeli concentriche, quasi sulle orme del vecchio Gaudenzio.[271] Per questa roteante gloria il Nuvolone eseguì in matita sanguigna

Nella pagina accanto: la volta della cappella della morte di san Francesco, XVII, affrescata da Carlo Francesco Nuvolone.

Sotto: un particolare degli affreschi del Nuvolone nella cappella delle tentazioni, X.

circostanziati studi d'angeli di grande bellezza, ora all'Ambrosiana.[272] E giunse in tal modo ad esprimere un vibratile alitare di farfalle uscite come crisalidi dalla densità imperscrutabile dei nembi e folgorate dalla rutilante luce. Nella stessa tonalità azzurrina con riflessi rosati, così idonea alla rappresentazione dell'ineffabile, Carlo Francesco eseguì piccole scene bibliche pertinenti al tema della morte nel registro superiore sulle pareti della cappella.

Tra questi pacati effluvi iridescenti il pittore concluse la sua esistenza lasciando, nel 1662, incompiuto l'impegno. Che fu portato a termine più tardi verosimilmente dal fratello Giuseppe Nuvolone.

Gli episodi francescani sulle pareti della cappella con trasalimenti e visioni ultraterrene mantengono, sul piano di una egregia esecuzione, l'alto eloquio di Carlo Francesco. Questi del registro inferiore sono quadri densi di figure da cui emerge la lirica narrativa della vecchiaia e della morte di san Francesco. Tali storie fratesche, che sembrano idealmente stabilirsi in continuità con l'ultimo Daniele Crespi possiedono una gamma cromatica attutita, più sfatta, pur mantenendo viva ammirazione per il naturalismo emiliano.

La decorazione compiuta fu perfezionata in seguito dal quadraturista varesino Giovanni Battista Grandi secondo una tipologia consueta.[273]

Sotto: episodi francescani affrescati dai Nuvoloni sulle pareti della cappella della morte del Santo, XVII.

Nella pagina accanto: particolari delle statue di Dionigi Bussola nella cappella delle tentazioni, in quella della perfezione e l'effigie del Santo sull'arco d'entrata al monte.

Lo spirito devoto e l'introspezione religiosa propri dei fratelli Nuvolone, ormai radicati tra la gente lombarda, ebbero in Giulio Maria Odescalchi uno strenuo propagatore. Nel 1660 il vescovo di Novara volle dedicare un capitolo dei suoi decreti sinodali alle «sacrae peregrinationes» in cui si descrive un pellegrinaggio tra l'altro a Varallo e ad Orta.[274] Il culto dei sacri monti, già sfruttato come ottimo strumento «de propaganda fide», vi veniva così incentivato per la sua capacità catartica, stimolatrice di mistici fervori.

In appoggio a tale tesi si svolsero proprio in quegli anni le pratiche per impetrare dall'autorità competente il riordino e l'esposizione delle numerose reliquie giunte in sei scatole da Roma.[275] Questi interessi così come le molteplici richieste di indulgenze legate a particolari ricorrenze e a talune immagini si sarebbero accresciute con il tempo.

Tra le ordinanze del vescovo Odescalchi nel 1661 si richiese la committenza della statua di san Francesco da porsi sull'arco di entrata al monte.[276] La statua fu presto fornita dal Bussola il quale si attenne, secondo la sua indole, ad una versione controriformata lombarda della teatralità barocca.[277] L'apertura delle braccia ed il viso rivolto verso l'alto conferiscono al santo una impressione di levitazione immergendo l'architettura nella atmosfera, in rorida soluzione di continuità. Ad Orta Dionigi Bussola doveva esser presente da qualche anno se durante la visita pastorale dell'Odescalchi sono enumerate le sue opere nelle cappelle della tentazione e della perfezione del santo.[278]

Sotto: alcuni dettagli del gruppo plastico del Bussola nella cappella della perfezione di san Francesco, XVI.

Nella pagina accanto: le statue del Rusnati nel coro della cappella canobiana, XIX, dedicato ai miracoli del Santo. Nella pagina successiva: un insieme delle statue del Bussola nella cappella canobiana, XX, con la canonizzazione di san Francesco.

Nell'una e nell'altra il Bussola si impose con figure di una lucida corposità.

I demoni tentatori e gli angeli mossi da un'aulica gestualità, e, nella edicola della perfezione, l'accattivante gruppo del santo sull'asino, venerato dalle folle in cui abbondano particolari grotteschi, deformità e insieme oggetti domestici, furono brani di una novità esplosiva sul monte di san Nicolao.

L'operosità dello scultore coincise con ugualmente importanti committenze anche agli altri sacri monti di Varallo e di Varese, sicché la intera bottega del Bussola fu, nel settimo decennio del secolo, impegnata a tali vaste e spettacolari rappresentazioni.[279] E fu il periodo della maturità di Dionigi in cui meglio si espresse il suo genio barocco, in un efficace teatro totale.

L'esperienza a Varallo a contatto con gli esiti di Giovanni d'Errico e del Wespin restò certo determinante a tal proposito. D'altra parte la preparazione romana alla stregua del compatriota coetaneo Ercole Ferrata con-

Nella pagina precedente: particolare degli affreschi del Legnanino nella cappella della perfezione del Santo, XVI.

Sotto: le statue del Bussola nella cappella della missione dei frati, VI.

clusasi nel 1645 dava i suoi migliori frutti, libera ormai da condizionamenti culturali.[280]

Gli spazi delle edicole montane si prestavano alla trasposizione del compromesso eclettico del Bussola, equidistante dal Bernini e dall'Algardi, ma tinto di infinite sfumature, in termini di eloquente realtà. I primi saggi ortesi nelle cappelle dette, benché integrati dalla discontinua qualità della bottega, ebbero certo successo. Colpiva verosimilmente, e galvanizzava lo spettatore devoto il linguaggio risonante e la carica mimetica tutta romana che si congiunge al guizzare luminoso di un'estroflessa gestualità.

A questi esordi si accompagnò, quasi per una volontà disintegratrice della povertà e naturalezza originarie, il completamento o anche la semplice aggiunta di statue in varie cappelle già terminate. Si trattava di un vero e proprio aggiornamento alla mondana sensibilità, che semplicemente si giustappose all'equilibrio e alla purezza di messaggio della prima stagione sul monte.

Il baldo staffiere con cavallo nella edicola della vocazione introduce un moto fisico di interferenza a quello psichico instaurato dal Prestinari. Nella cappella della missione dei frati, modificando le strutture dell'interno e trasferendo in avanti le belle grate lignee, sfruttò il proscenio per agitare figure di derelitti e di taumaturgici francescani. Le macerazioni lombarde del Cerano, in questa smaliziata regia, si combinano con la resa di splendidi ritratti: ne risulta un brano indimenticabile e un pezzo di bravura.

I personaggi di quinta nella conferma dell'ordine e nella vestizione di santa Chiara assurgono quasi a spettatori parlanti che stravolgono le scene intonandole volta a volta, ad inedito brio, a ricercato sussiego, ad aristocratica alterigia.

Sicuramente dopo il 1661 il Bussola risolse l'episodio della morte di san Francesco in un sensazionale transfert metastorico. Il santo, dalla commovente espressione, spira in ambiente secentesco assistito da un didattico confessore cappuccino e contornato di paggi e di dame. Tra cui due eleganti ricordano le grazie della bella carità eseguita circa nel 1670 per la certosa di Pavia.[281]

Agli anni 1670-1678 risale la grande regia della cappella canobiana: l'oratorio, in precedenza officiato regolarmente e dotato soltanto di una statua di sant'An-

Nella pagina precedente: particolare delle statue del Santo, opera del Bussola, nella cappella della morte, XVII.

Sotto: interno della cappella canobiana, XX, con la canonizzazione di san Francesco plasticata dal Bussola. Un particolare delle statue del Bussola nella cappella della morte, XVII.

tonio sull'altare, divenne lo spazio osannante per la canonizzazione del santo. In questo augusto diorama il Bussola trae le somme dalle precedenti esperienze: dai cori angelici dell'ascensione sulla cupola della chiesa sul monte di Varallo, fino alla agitosa crocefissione del monte di Varese.[282]

La canonizzazione del santo è un'affollata aula conciliare, densa di mitre vescovili e presieduta dal pontefice al centro presso l'altare circondato da dignitari. Orchestrata su di uno schema classicamente equilibrato, che assiepa alle pareti le statue su tre file riservando un vuoto sincopato al centro, la scena si anima nei particolari, si muove nelle acute fisionomie degli astanti e, come in un crescendo, trionfa nei due paggi con canestri che incedono scomposti tra il brusio dei prelati. In alto sopra la trabeazione al centro tra dorati cartigli la colomba dello spirito santo è adorata da radi cherubini plastici e ben introduce alla beante gloria di san Francesco sul soffitto.

Agli stessi anni va ricondotto anche il busto di Amico Canobio nella nicchia ellittica sopra la porta della cappella dei miracoli del santo. Il vivace ritrattto tradisce nell'indagine sensitiva della fisionomia lo spirito lombardo del Bussola che si compiace per bizzarria di aggiungere due mossi codici ai lati.

Il grande impegno assunto ad Orta travagliò senza dubbio Dionigi, il quale si avvalse come aiuto del fedele figlio Ottavio che lo aveva già coadiuvato insieme all'altro figlio Cesare nelle imprese di Varallo e di Varese. Fu Ottavio infatti a ritirare, il 21 luglio 1678, come colui che aveva completato l'opera, l'ultimo conto per l'attività svolta sul monte d'Orta presumibilmente non molto tempo prima.[283]

A decorrere dal 18 maggio 1678 i frequenti pagamenti ad Antonio Busca documentano una presenza pressoché stabile del pittore, un lavoro assiduo. Che durò fino al 20 marzo 1682, la data in cui l'artista milanese percepì il saldo per aver compiuto la decorazione delle pareti e della volta della cappella canobiana, compresa la parte absidale per l'occasione separata con la dedicazione ai miracoli del santo.[284]

Per tale impegno il Busca elaborò numerosi e approfonditi studi attualmente al castello sforzesco milanese.[285] Nacque una volta sfondata verso gli spazi celesti,

Nella pagina precedente: l'affresco di Antonio Busca sulla volta della cappella canobiana, XX, dedicata alla canonizzazione del Santo.

Sotto: due episodi del ciclo affrescato dal Busca nella cappella canobiana, XX.

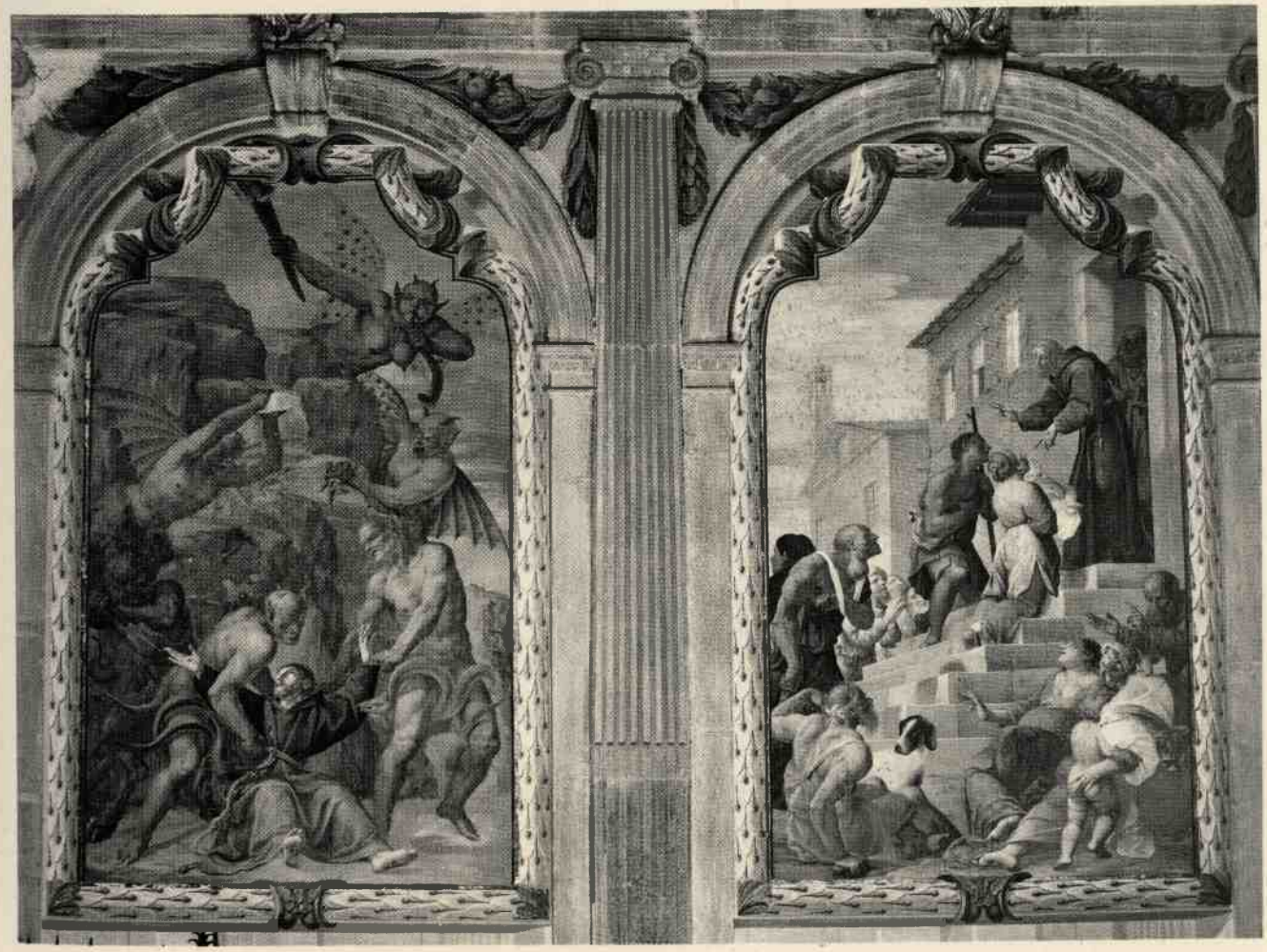
con l'apoteosi di san Francesco tra una moltitudine di angeli musicanti, che sviluppa al massimo le premesse espresse nel 1670 sul cielo delle decima cappella varesina.[286]

E come in quella, la foga metafisica dei vortici superni si liquefa nell'egregio fluido cromatico le cui note acute degli azzurri scintillanti dissolvono il cortonismo sovraccarico non immemore di accademici controlli.

Ugualmente le scene corniciate tra le strutture architettoniche sulle pareti, e le logge abitate e i gruppi di personaggi che integrano a terra l'opera del Bussola stabilendo con essa la migliore relazione, seguono un iter narrativo facile e spigliato.

Gli affreschi, orientati sulla scia delle solenni «historiae» fratesche lombarde alla Daniele Crespi non mancano pure di accogliere la porosa, sfatta poesia dei Nuvolone ortesi, che svolgono in corretta ed aurea, benché un po' vacua parafrasi.[287]

La fastosa ambientazione della cappella canobiana andava dunque completandosi sostenuta dalla fabbrica del monte. Il legato dell'abate commendatario di Vallombrosa contemplava la creazione di un oratorio con lo



Sotto: particolare delle statue del Rusnati nel coro della cappella canobiana, XIX, dedicato ai miracoli di san Francesco.

Nella pagina accanto: un settore della elegante transenna in ferro battuto della cappella della morte di san Francesco, XVII.

scurolo di san Francesco. Eseguita nel 1670 la volontà del fondatore, il monte di Pietà di Novara s'era perciò ritirato per lasciare alla nuova direzione eventuali migliorie e trasformazioni.

La fabbriceria, mantenendo le strutture esistenti ebbe così modo di conferire all'edificio la dedicazione di due nuove stazioni: quella della canonizzazione, nell'invaso dell'oratorio e, nel peribolo dietro l'altare, l'altra dei miracoli del santo. Le statue del Bussola e la decorazione pittorica del Busca avevano compiuto una metamorfosi che con gli anni avrebbe delineato sempre più i suoi contorni.

Così il 6 marzo 1680 venne pagato il feraro Giuseppe Malcotto di Borgomanero per la grande grata in ferro battuto ricca di eleganze fitomorfe.[288] Questo lavoro portava così a migliore compimento le già flessibili volute rampicanti della precedente grata nella cappella delle tentazioni con tendenza verso una più raffinata stilizzazione che condurrà ad esempi di esoterica complessità.[289]

Nella primavera del 1682 Giovanni Carlo Bersano eseguì le dorature degli affreschi del Busca, e Bernardo Franzosino di Antrona fornì la croce e i sei candelabri da porsi sull'altare, a loro volta dorati nel 1683.[290]

La gestione del monte d'Orta, rigenerata con le provvide norme del vescovo Tornielli aveva dunque migliorato la sua situazione amministrativa. A più rosee prospettive sulla panoramica generale avrebbe contribuito certo insieme al periodo di pace, l'alleviarsi graduale delle condizioni economiche sostenute dall'incremento della domanda di prodotti agricoli, dalla moderata espansione demografica, dalla tendenza ad un arresto nella discesa dei prezzi, e nel deprezzamento della moneta.[291] Ma lo sviluppo ottimistico si svolgeva su trame autonome, secondo un referente culturale di tipo razionalistico non riconducibile alla devozione dei sacri monti.

Per essi le nuove condizioni accentuavano la spinta centrifuga, la disintegrazione del reale; il simbolismo ideologico superava il dato fenomenico seguendo la logica della classe aristocratica dominante.[292]

In tale contesto maturava gli ultimi frutti di cultura l'ambiente lombardo che aveva avvertito l'identità barocca di natura e grazia: l'ambiente che ebbe ad Orta con i Nuvolone espressione pittorica e che successivamente al Bussola vide in Giuseppe Rusnati lo scultore più rappresentativo.

Per l'opera sua nel coro della cappella canobiana il Rusnati ebbe il primo acconto il 16 settembre 1682 e fu saldato il 6 giugno 1685.[293]

Ma le statue dovettero essere messe in opera già entro il 16 maggio 1683 se in quella data si citano come tali. In ogni caso, giunte sul monte da Milano, via Arona esse vennero dipinte dal pittore locale Giulio Bersano, come probabilmente anche le altre dello stesso oratorio, entro il 12 giugno 1684.[294]

Il Rusnati, reduce da un alunnato romano presso quel tramite con l'arte barocca che fu per i lombardi Ercole Ferrata, dopo un esordio di prammatica al duomo milanese si era orientato verso la particolare libertà fasci-

natoria che nello stato di Milano i sacri monti meglio di ogni altra committenza sapevano concedere.[295]

L'episodio dei miracoli di san Francesco bene si prestava ad una rappresentazione mossa e pregnante; le figure si aprono ad espressioni intense di devota emotività: malati e sofferenti vengono risanati. L'insieme si scinde in piccoli gruppi di espressività immediata dove il panneggio, fluttuante e poroso come in un biscuit, accompagna significativamente la gestualità.

La dinamica e il ductus sonoro, memori dell'apprendistato romano, emergono in queste composizioni metastoriche, senza indugi al costume, quasi rappresentazioni allegoriche. E il limpido effluvio di luce che scorre disteso sulle plastiche anatomie e ondeggia e gorgoglia sui panni come su lievi cateratte, quale contrasto sa rendere con l'analogo tema trattato dal Bussola nella cappella ortese della missione dei frati. Là trasalimenti e angosce esistenziali memori della tradizione pittorica lombarda d'inizio secolo, qui fiducioso e giubilante abbandono di una liquida lucidità protosettecentesca.

Nello stesso spazio inquadrate negli archi dell'abside su alte mensole le statue di san Pietro e dei due astanti sono visibili con bell'effetto attraverso l'infilata dei pilastri del coro. Le figure, in cotto, di plastica corposità espongono al flusso luminoso il movimento grave del panneggio giungendo ad una resa di impalpabile levitazione esaltata dal fondale pittorico.

Il cantiere della fabbrica intanto, in fervida continuità, perfezionava le opere e ne realizzava di nuove.

Nel 1680 Giovanni Righetti d'Orta commissionava il piccolo oratorio dell'addolorata attiguo alla cappella della vocazione di san Francesco.[296] Per l'oratorio, affrescato con grazia sottile e addolcita secondo il consueto da Francesco Gianoli, Innocenzo XII concesse l'indulgenza privilegiata.[297]

Lo stesso papa, provvido a quanto sembra in questa direzione, dotò di indulgenza anche le cappelle della vestizione di santa Chiara nel 1694, e delle stigmate nel 1697.[298]

L'8 maggio 1689 Pietro Ponti di Pettenasco era pagato per la croce stilizzata con la quale culmina la cappella delle tentazioni.[299] Contemporaneamente, nel quadro dei riattamenti compiuti nell'edicola del Martelli per la solenne incoronazione, il 26 giugno 1689, della Madonna degli angeli, Giovanni Battista Contino aveva rifatto la bella grata per quell'oratorio entro il 14 aprile 1688.[300] E le corone d'argento necessarie al rito furono sbalzate dall'orefice ortese Nicolao Pangelino.[301]

La cerimonia dell'incoronazione richiamò gran folla tenuta in soggezione dalla recente grida episcopale che minacciava d'interdetto chi non si comportava correttamente e con devozione.[302] Gli arredi e i paramenti giunsero a noleggio da Milano e la liturgia celebrativa fu certo assai diffusa se durante l'omelia l'ortese Giuseppe Soriso ebbe il tempo di servire il pranzo ai musici.[303]

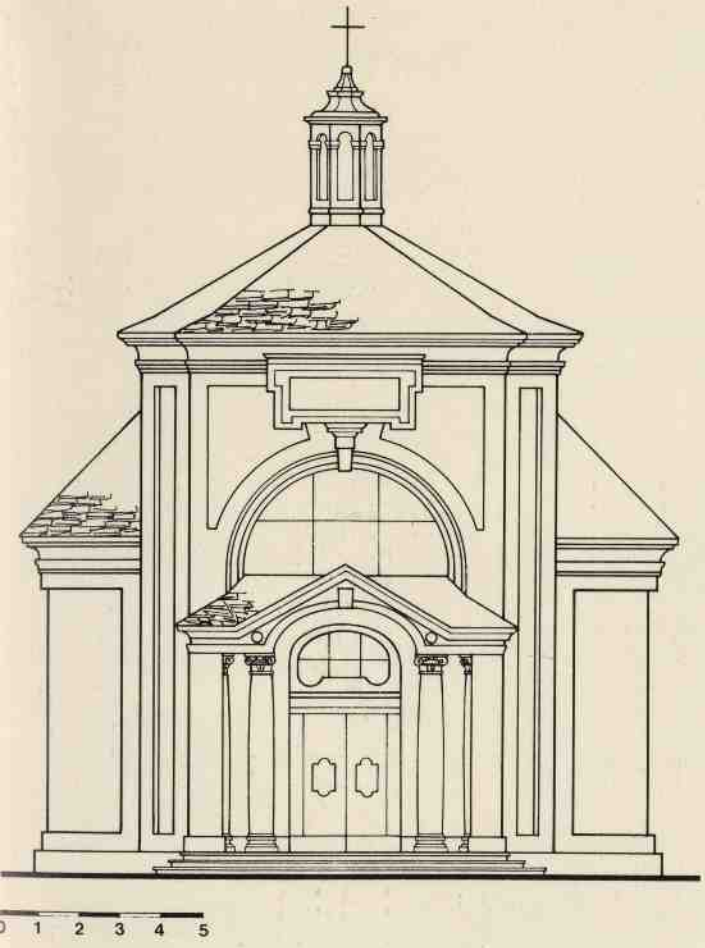
Non molto dopo il 1692 usciva dalla bottega milanese di Giovanni Pietro e Giacomo Allegrini, padre e figlio la splendida grata che orna la cappella della morte di san Francesco.[304] Il dedalo dei racemi connesso in simmetrici vortici fiorisce sul coronamento, ed ai lati, in gigli inattesi.

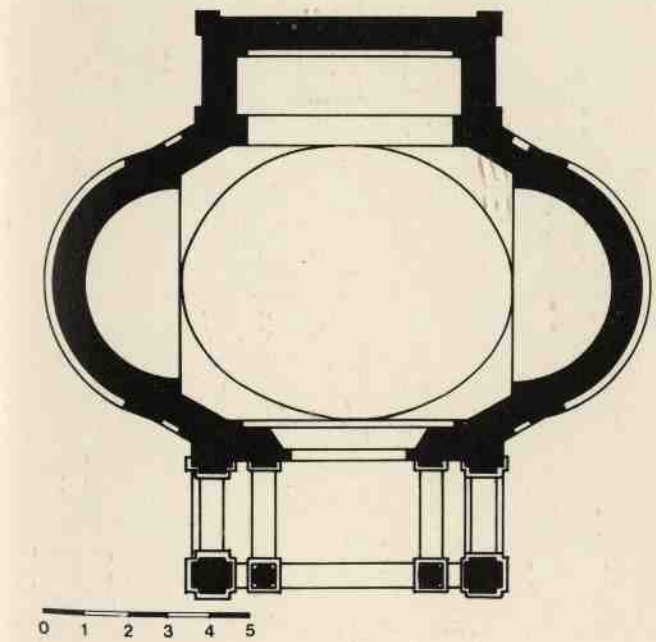
L'elegante lavoro porta al suo diapason la tendenza fitomorfa già notata nell'edicole della tentazione e canobiana, e può essere considerato come sintomo di quella languida dolcezza, quel turgore morale che coinvolse la devozione ortese durante il lungo tramonto del secolo.

Il padre Giuseppe Maria Bagliotti, sensibile a tale referente, pubblicava a Milano nel 1686 le famose «Delizie serafiche del sacro monte di san Francesco del borgo d'Orta». E a motivazione del titolo il religioso aveva spiegato: «Delizie io le ho chiamate, perché quanto può il piacere nel lusingare un animo con il diletto, altrettanto verrà a cagionare di godimento dello spirito la veduta di questi sagri misterij, quando siano mirati con occhio divoto».[305]

Una conferma di questa tendenza alla rappresentazione allegorica e metafisica della cultura sul sacro monte è data dall'arrivo, sopra la grata lignea nella prima cappella, del quadro con la natività di Cristo, opera di Camillo Procaccini.[306] Non è nota la provenienza del dipinto frutto di una probabile donazione: la sua presenza allude al significato della vita di san Francesco quale imitazione di Cristo spostando l'accento dalla dinamica storica verso gli schemi del simbolismo religioso.

Il Bagliotti, autore di una monografia che è anche la prima storia documentata del monte, introduce su una vicenda del suo tempo che riguarda la nascita della





Sopra: prospetto e planimetria della cappella Besozzi, XIII, dedicata alla umiltà di san Francesco.

cappella dell'umiltà del santo. «In questa fabbrica si è segnalata la pietà di un nobile signore milanese addimandato Costanzo Besozzo, portato qui dal suo istinto divoto, all'aure gioiose di queste serafiche delizie e fra le ammirazioni che producevano venerazione concepì focosi desiderij di contribuirvi del suo qualche speciale splendore».[307]

Costanzo Besozzi, infervorato di emulazione abbracciò l'ordine cappuccino e prese il nome di Luigi Francesco. A lui si deve la committenza della grande edicola ortese del cui completamento gravò la sorella ed erede Aurelia per legato testamentario.[308]

«Il generoso spropriamento che fece dell'opulento patrimonio che rendevalo cospicuo nella città di Milano... procurò stupore infinito».[309] La sorella contessa Aurelia soddisfò il legato e contribuì essa stessa come le consentiva quella larghezza di mezzi con la quale l'8 febbraio 1691 aveva acquistato a gran prezzo il feudo di Carugate.[310]

L'edificio doveva esser quasi terminato già nel 1690, quando furono pagate opere di finitura.[311] Allorché due anni più tardi, nel 1692 venne apposta l'epigrafe commemorativa, esso apparve come una grossa ed alta mole, dotata di un'abside rettangolare ed aggraziata sui fianchi da ampie esedre. Quanto al largo pronao su pilastri e colonne, si sa che la contessa Besozzi «erede la di cui pietà grande non vorrà certamente lasciare la cosa imperfetta», fu esortata ancora nel 1698 a terminare questa parte dell'edificio e a far eseguire la grata e la porta ancora inesistenti.[312] Ma il teatro interno, completo di affreschi e di statue, si trovava già in buono stato di compiutezza.

L'opera pare evolvere verso più elastici schemi alcuni suggerimenti del Bernascone al sacro monte di Varese; l'aerea tensione dell'arco ribassato, nel pronao, e lo sviluppo e il disegno elegante delle finestre, sul prospetto, tuttavia non eludono il senso di massiccia solidità che la pervade. La stessa lanterna permane ancorata a rapporti di un classicismo tradizionale.

Per questa cappella più che alla ventilata paternità dei fratelli Giovanni Battista e Gerolamo Grandi, i buoni quadraturisti di Varese che affrescarono l'interno, se mai è rintracciabile nel prospetto qualche riferimento per sintonia, e non di derivazione, con la appena più tarda facciata della chiesa milanese di santa Maria della Passione che si vuole di Giuseppe Rusnati.[313]

I due fratelli Grandi erano reduci da un annoso rapporto di collaborazione con il vivace ma discontinuo pittore di figura Federico Bianchi. Con lui avevano affrescato fin dal 1677 in san Francesco di Varese, si erano quindi impegnati nella chiesa milanese di sant'Alessandro a partire dal 1683 e ancora, contemporaneamente alla committenza ortese stavano lavorando per la tredicesima edicola del sacro monte di Varese.[314]

La decorazione della cappella Besozzi a cura dei tre artisti, si situa verosimilmente tra il 1690 e il 1692, cioè negli anni precedenti al periodo in cui i Grandi operarono a Torino nella cappella dei mercanti e in palazzo Carignano insieme al Legnanino che avevano forse frequentato già ad Orta prima della sua partenza.[315]

Nella pagina precedente: veduta della cappella Besozzi, XIII, dell'umiltà del Santo.

A lato e sotto: veduta d'insieme e due particolari della scena dell'umiltà di san Francesco plasticata da Giuseppe Rusnati e dal cavalier Falconi.

Sotto: la facciata della cappella della perfezione di san Francesco, XVI, con gli affreschi del Legnanino.

Nella pagina accanto: il girotondo angelico del Legnanino sulla volta della cappella della perfezione, XVI.

Una dilatata architettura, scandita da colonne variegate in stile composito, giochi di volte, prospettive e in alto la solenne trabeazione sfondata verso il cielo dal trionfo angelico. Nel luminoso castello sulla sinistra sembra perfino di cogliere qualche analogia con il profilo del palazzo reale di Torino dal lato del bastion verde, quasi un transfert pro memoria della prossima presenza nella città piemontese. Medaglioni legati alle colonne lateralmente e uno svolazzante drappo al centro son mezzo per figurazioni cristiane attinenti al tema.

Gli angeli celesti, le scene di «memento» e i personaggi che contornano le statue, opera del Bianchi, si equivalgono alla correttezza e qualità degli scorci. Il loro fresco palpitare nell'ammirevole grandiosità dell'impianto, vive a metà tra la corretta dizione del Busca e le dinamiche vibrazioni del Legnanino.[316]

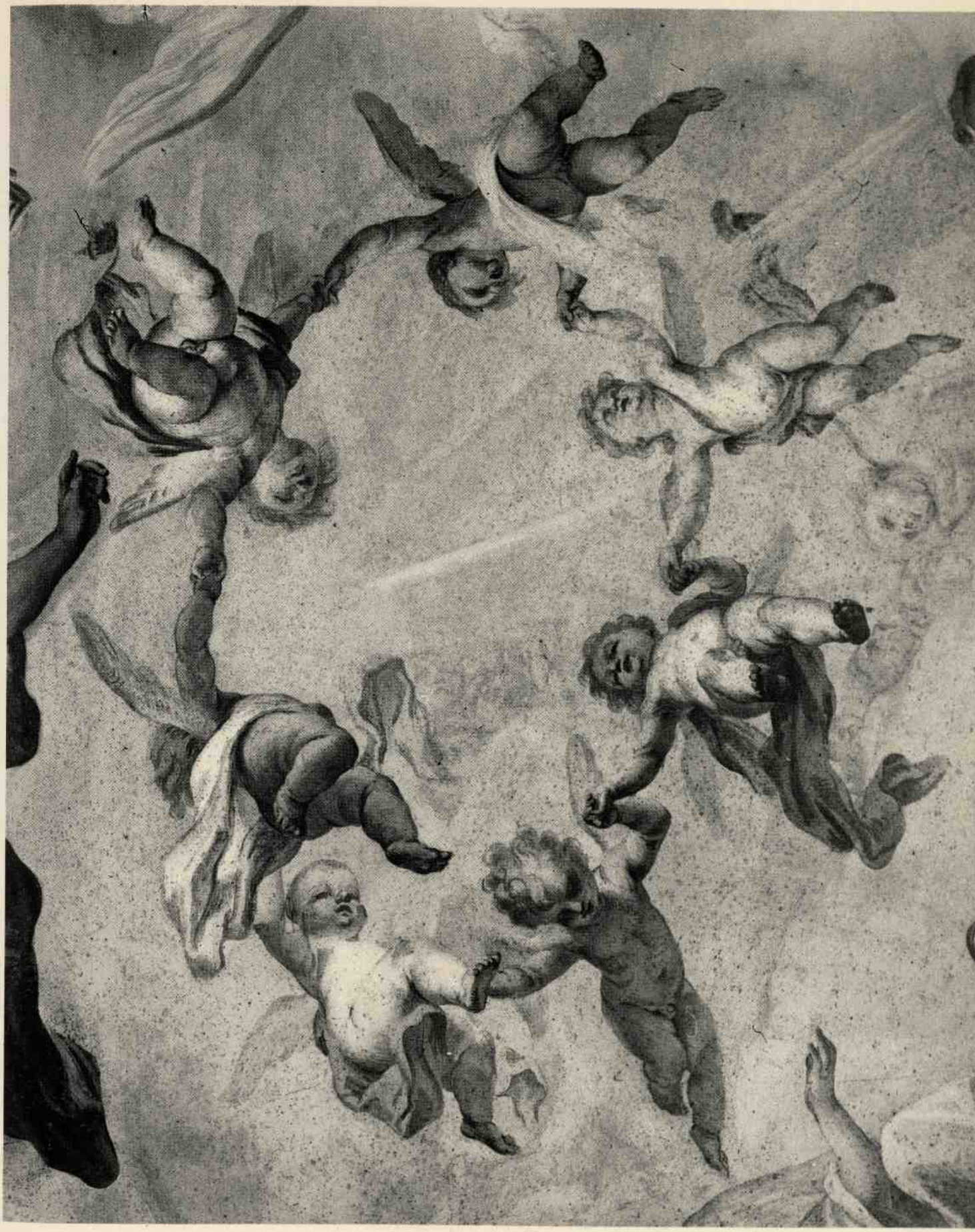
La vasta popolazione di statue la cui allegra regia ha meritato alla cappella il soprannome di «carnevale», dà in verità un'impressione stupefacente almeno quanto macchinosa.

Il santo discinto si umilia di fronte a una folla festante ed eterogenea che la moltiplicazione dei piani e delle scene, le attraenti trovate, rendono suggestiva e di facile presa. Tale episodio plastico, compiuto in parallelo con le pitture, è attribuito all'estro espressivo di Giuseppe Rusnati che fu presente certo con l'appoggio di aiuti come rivela una qualche discontinuità nell'insieme.

Lo scultore gallaratese ebbe in questa occasione l'appoggio del cavalier Falconi, pagato tra l'altro «per saldo di quanto possa pretendere» il 30 agosto 1692, ma forse attivo anche più tardi.[317] E non pare inverosimile identificare in quest'ultimo artista il luganese Bernardo Falconi noto nella città di Torino e autore, dopo il 1689, del getto del «colosso» di san Carlo Borromeo ad Arona.[318]

La presenza ad Orta del Falconi accanto al Rusnati resta però misteriosa. Anche il vasto gruppo di statue assai scomposte ed agitose, al di là dei singoli esempi di vera intensità, tuttavia non convince a pieno e lascia lo spettatore più attonito che persuaso.[319]

Da ultimo l'aquila aurea dello stemma Besozzi a coronamento della elegante grata di ferro battuto consente di presumere che le esortazioni episcopali del 1698 trovarono la contessa Aurelia consenziente nel porre fine alla pesante committenza.



Durante la primavera del 1693 terminò la ristrutturazione della edicola della perfezione di san Francesco secondo un'idea, stando a quanto riferisce il Gemelli, di Federico Bigiogero.[320]

Di planimetria rettangolare, a sala, l'edificio è caratterizzato da un prospetto grazioso, adatto ad un completamento pittorico e coronato da mosso timpano e da profilate lesene. Anche la finestra lucernario sul fianco destro, è contornata di cornici a stucco, volute e festoni che la rendono tuttavia per la differente qualità un brano un po' avulso dal resto della costruzione.

La decorazione pittorica della cappella a cura di Stefano Maria Legnani iniziò con l'estate dello stesso 1693. L'artista proveniva da Monza dove aveva dipinto la volta del duomo insieme al geniale quadraturista Castellino negli anni 1690-1693 realizzando uno dei suoi capolavori in anticipo sugli esiti del rococò lombardo.[321]

Per la sua iniziale presenza ad Orta il Legnanino percepì pagamento il 29 luglio e l'8 settembre; dopo di che verosimilmente partì di gran fretta per Torino, dove lo aspettavano altre committenze in palazzo di Barolo, nella cappella dei mercanti e in palazzo Carignano, restando in quella città almeno fino al 1700.[322] Tale fuga è documentata dalla visita pastorale di Giovanni Battista Visconti il 9 settembre 1698 sui registri della quale la cappella della perfezione è detta «de novo extructa et adhuc imperfecta» con particolare riguardo alle pitture.[323]

L'assenza del Legnani, singolarmente in coincidenza con il soggiorno di Sebastiano Ricci in Lombardia, non si protrasse a lungo, ed è verosimile che il lavoro interrotto nella edicola ortese venisse condotto a termine con i primi anni del nuovo secolo.

In effetti la volta dell'ambiente con la gloria celeste, culminante nelle aggraziate note del girotondo di cherubini, sembra meglio situarsi in continuità con la poesia degli affreschi monzesi.

La scena che copre le pareti, e la decorazione del prospetto, benché previste con ogni probabilità fin dall'inizio sembrano legate a nuovi interessi, a più recenti stimoli. È un fondale arcadico con reminiscenze romane e con ruderi classici che si sviluppa comprendendo perfino la finestra lucernario.

Tra le fulve rovine e le architetture si spargon personaggi abbigliati con fogge eleganti ed esotiche, che paiono invitati ad un ballo mascherato. Essi creano uno strano e imbarazzante contrasto con le grottesche e popolaresche statue del Bussola preesistenti al restauro della cappella.

Gli affreschi dell'interno, come quelli sul prospetto con angeli e due figure allegoriche, denunciano una vena pittorica orientata a preziosismo raffinato, ricco di luminescenze lunari, di rossi terrei, di tonalità che serbano il fascino delle pietre dure.

Il «bagno» nelle fresche acque del Po fu certo rigenerante per il Legnani che a Torino vide le decorazioni di Daniele Seyter e di Gregorio De Ferrari a palazzo reale appena eseguite, e fu a contatto con le opere inviate dal padre Pozzo per la cappella dei mercanti dal 1697 al 1703. Un ambiente congeniale al pittore, che durante il tirocinio romano aveva avuto modo di frequentare il Maratta ed apprezzare la «verve» degli artisti genovesi ivi operanti.

Così, in un tuffo verso relazioni a più largo respiro, Stefano Maria Legnani, restando comunque intimamente lombardo di spirito, aggiornava la sua tavolozza ai migliori esempi italiani e l'accostava alle galanterie internazionali.

Il Settecento non apportò sostanziali modifiche alla fabbrica del sacro monte. Le attività di miglioramento e di accrescimento delle cappelle continuarono a ritmo più lento tanto da avere presenze artistiche sempre meno interessanti.

Fu generalmente più un'opera di conservazione del sistema in atto che di propulsione verso nuovi indirizzi. Svaniva il referente culturale originario, condizione necessaria alla decodificazione del sacro monte da allora sempre più identificato a centro religioso, a santuario come mille altri.

Allo stesso oratorio Martelli fu riservata una devozione particolare per la Vergine, che lo distingueva dalla sequenza biografica di san Francesco propria delle altre edicole montane.

La visita pastorale del vescovo Balbis Bertone nel 1773 registra sulla statua della Madonna della Porziuncola un anello d'oro al dito, tre filze di coralli grossi intercalati da quaranta bottoni d'oro al collo e tre file di coralli piccoli ai polsi, senza contare la corona d'argento

A lato: un particolare della volta della cappella della perfezione del Santo, XVI, affrescata dal Legnanino.

Sotto: esterno della cappella del Santo dinnanzi al sultano, XIV.

incastonata di pietre e il manto di seta morella con frange d'oro per le «grandi occasioni».[324]

La liturgia anagogica teatrata, la metastorica religiosa scontavano con la stasi e l'apatia progressiva lo scollamento dalla realtà socio-economica.

Anche l'acquaforte di Marc'Antonio Dal Re che mostra una veduta d'Orta sormontata dalla geografia della regione non differisce gran che, nella rappresentazione del monte, dalle incisioni di ugual soggetto del secolo precedente.[325]

Così continuarono le gratifiche di indulgenze; questa volta nel 1705 per la cappella della natività e nel 1707 per quella del sepolcro, e si dispose nel 1731 per il restauro degli affreschi ammalorati da parte del pittore, ben noto a Varallo, Antonio Orgiazzi.[326]

L'unico episodio di rilievo nell'arco dell'intero secolo venne con la realizzazione della cappella rappresentante il santo dinnanzi al Sultano compiuta, secondo il Gemelli, nel 1757.[327] E alle spese per questa costruzione concorse assai generosamente il portoghese Bernardo Mina nel 1759.[328]

Si tratta di un edificio a planimetria esagonale allargata, torreggiante su un crinale del monte e caratterizzato da doppie lesene sugli spigoli che reggono la espansa trabeazione. Alla tipologia architettonica tradizionalistica, irrilevante, corrisponde nell'interno, al di là del prospetto con le due tiepolesche figure in «grisaille», una scena vivace e briosa, esotica e teatrale.

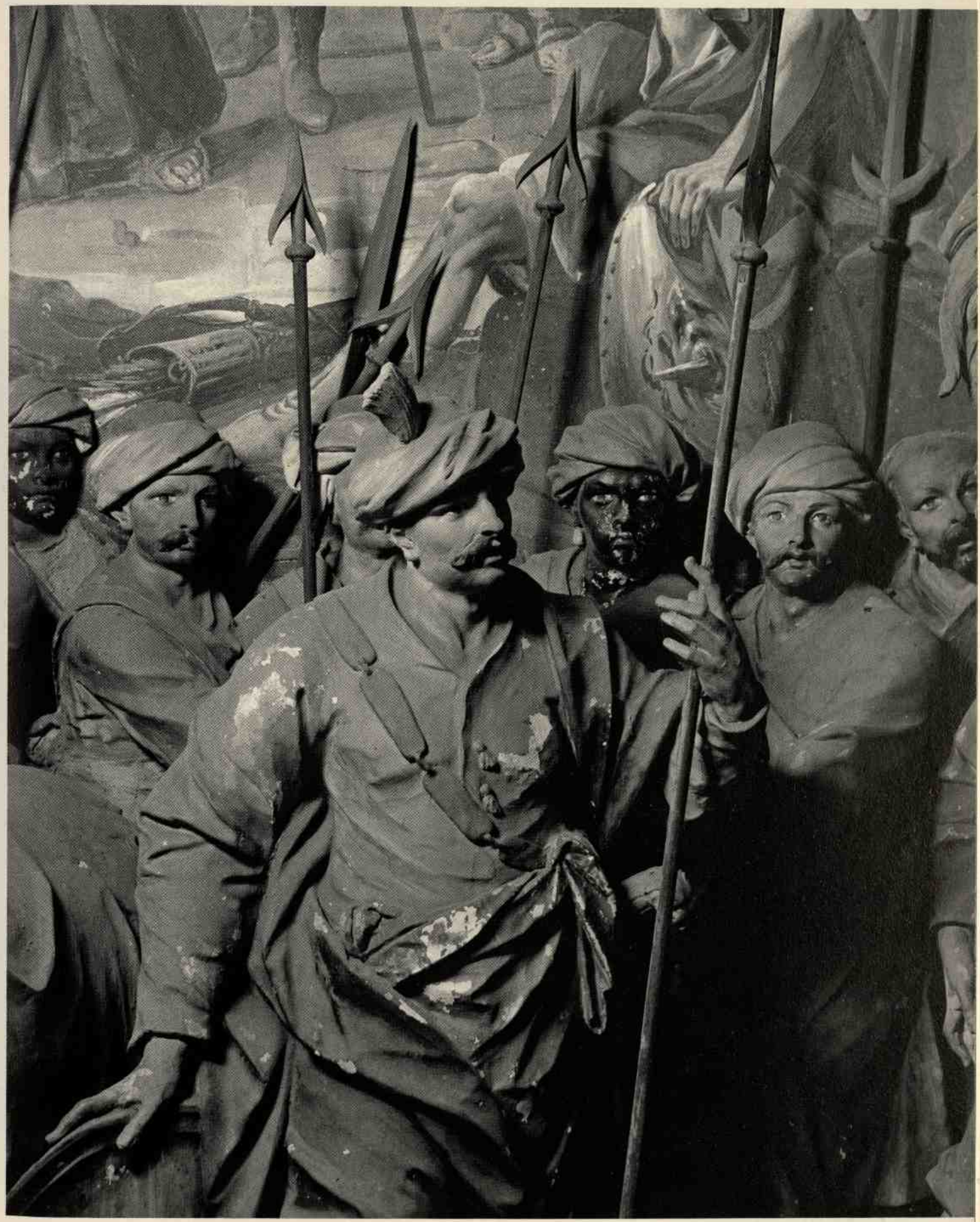
Sotto il volo d'angeli che solca la volta, gli affreschi mostrano un porto di mare e una popolosa città presidiata dall'accampamento del Sultano.

Il milanese Federico Ferrari, allievo di Pietro Maggi, che eseguì la stupefacente pittura mettendo a frutto scaltrite risorse scenografiche, aveva lavorato tra l'altro non molto tempo prima per la chiesa monzese di santa Maria al Carrobio.[329] E ad Orta, come a Monza, egli sembra dominato da una esuberanza di taglio veneziano. I suoi modi traducono in un vitalismo sgargiante l'ammirazione per il Tiepolo e per Mattia Bortoloni, allora in voga come una polarità della complessa panoramica pittorica lombarda.

Carlo Beretta detto il Berettone, l'autore delle statue esplica a sua volta in conformità con gli affreschi le migliori doti di coreografia e di illusività.[330] Sulla destra

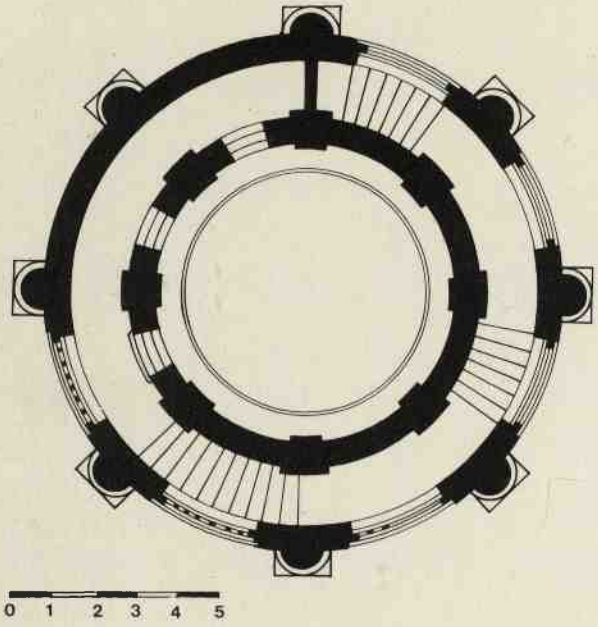
Sotto: un particolare degli affreschi di Federico Ferrari nella cappella del sultano, XIV.

Nella pagina accanto: le statue di Carlo Beretta, il Berettone nella cappella del sultano, XIV.



Sotto: planimetria della cappella «nuova».

Nella pagina accanto: veduta d'insieme della cappella «nuova».



il trono e il baldacchino a tenda del Sultano, il fumoso fuoco centrale e i cavalli, le barriere sulla sinistra, che paiono uscite dal paesaggio, creano una situazione ambientale. In questa i numerosi personaggi recitano la loro parte come all'apertura del sipario in un melodramma esotico e orientalistico.

Il Beretta, che svolse un'attività prevalentemente legata alla fabbrica del duomo di Milano, dimostra in questa opera della tarda maturità la componente più sottile della sua sensibilità d'artista, la grazia teatrale evanescente e rococò.

Piccoli lavori di perfezionamento continuavano ad interessare il sacro monte. Nel 1760 si compì definitivamente l'allestimento dello scurolo di san Francesco.[331] Dieci anni più tardi il prospetto della cappella canobiana venne coordinato con una grossa voluta di coronamento al piccolo oratorio di sant'Antonio dai lineamenti assai densi, di un classicismo mosso e luminoso, benché legato a schemi tradizionali.[332] Al 1772 risale la ristrutturazione della cappella dei romani.[333] Per essa, eliminate le colonne del pronao, fu ideato un prospetto neoclassico in semplice bugnato liscio a tre fornici che scarse relazioni riesce a stabilire con la preesistente edicola. Anche l'interno, venne rinnovato per mano di Giovanni Battista Cantalupi che diede uno sfondo paesistico alle austere statue del Prestinari ed accrebbe la volta di svolazzi angelici.[334]

Gli affreschi si integrano facilmente nell'operosità locale, ad Orta, Valduggia, Miasino, del corretto e preciso decoratore dalla sensibilità vibratile e «rocaille».[335]

Restauri ed aggiornamenti vennero compiuti anche nella cappella delle stigmate. Riccardo Donino con contratto del 1783 si impegnò ad ammodernare le pitture precedenti deteriorate, con uno squarcio di natura, si direbbe, ossianica e sublime, ed una rarefatta visione celeste.[336]

Un quadro generale della situazione risulta dal prezioso volumetto «Il sacro monte d'Orta insegnato da Didimo Patriofilo» edito a Milano nel 1777, il più importante e diffuso lavoro sull'argomento, del secolo XVIII.[337] In esso l'autore, Gerolamo Gemelli, oltre all'amor patrio denunciato già nello pseudonimo, manifesta nella rivendicazione del monte a merito prevalente della comunità ortese, il permanere, anzi l'acuirsi della fierezza per l'autonomia cittadina e laica.

Infine, a partire dal 1788, si iniziò a costruire la cappella «nuova» i cui lavori si interruppero nel 1795 a causa della travagliata situazione politica.[338] Per ottenere questa costruzione la fabbriceria del monte, schivando le spogliazioni minacciate, aveva venduto poco prima gran parte del patrimonio fondiario.

L'edificio circolare a torre con funzione di belvedere bene si prestava a contenere gli episodi del lupo di Gubbio e della predica agli uccelli. L'architetto Santini di Lagna conferì all'opera un taglio neoclassico, pur serbando preziosità ed eleganze proprie degli epigoni barocchi piemontesi come risulta dai luminosi stucchi della lanterna.

Dominata dall'ordine gigante che sostiene, sopra la enfatica trabeazione, un'ampia terrazza cui si accede per la scala semiesposta a più rampe, la cappella propaga una attraente terribilità da rudere antico che le deriva dalla sua incompiutezza.

Il decreto napoleonico che il 25 aprile 1810 sopprimeva tutte le «corporazioni» religiose, si sarebbe abbattuto anche sul monastero dei cappuccini d'Orta.

Così il 10 maggio 1810, espropriati e soppressi i frati, i loro beni vennero avocati al regio demanio, cioè alla pertinenza della «prefettura del monte Napoleone stabilito a Milano».[339] La soppressione del convento fu un trauma determinante per il sacro monte: interruppe la continuità di un organismo vissuto duecentoventi anni.

Tale data praticamente segnò la fine di un sistema ormai fuori dalla dialettica storica, decapitato dall'utopia illuminista.

La realizzazione del prospetto alla cappella della natività nel 1848 e il completamento di quello dell'edicola della morte di san Francesco nel 1850 a cura di Paolo Rivolta con accenti di secca accademia, il più tardo rinnovamento infine del nicchione presso l'entrata con la grande statua del santo in cotto, opera del Bussola, per l'obsolescenza del referente, risultano come fonemi emessi nel vuoto.[340]

FONTI:

ABM = Archivio del coll. di s. Barnaba a Milano
AMPN = Archivio del s. monte di Pietà di Novara
APCL = Archivio dei cappuccini lombardi
APO = Archivio parrocchiale d'Orta
ASDN = Archivio storico diocesano di Novara
ASMN = Archivio capitolare di s. Maria di Novara
ASMO = Archivio del sacro monte d'Orta
ASN = Archivio di Stato di Novara
ASO = Archivio storico d'Orta

NOTE

1 La fonte più accreditata e consequenziale per quanto riguarda la nascita del monastero e delle prime cappelle del sacro monte d'Orta è APCL, ms. 427, SALVATORE DA RIVOLTA, *Fondatione de' conventi della provincia di Milano de' ff. minori del p. s. Francesco detti capuccini,* ff. 290r - 298r. Il manoscritto è stato trascritto da METODIO DA NEMBRO, *Salvatore da Rivolta e la sua cronaca,* Milano 1973. La parte che riguarda Orta, incompleta e senza indicazioni filologiche, trova luogo anche in appendice di E. PELLEGRINO, *Rinascimento e Barocco nella architettura del sacro monte d'Orta,* Novara 1956, p. 37 e ss.

2 La data di fondazione del convento d'Orta resta tuttora un problema irrisolto. Il volume, ASDN, ms., *Libro detto magno,* p. 723, riferisce, sotto il paragrafo «De institutione rr.pp. capuccinorum ad s.m Nicolaum in loco Hortae», la data di sabato 13 settembre 1590, inverosimile in quanto quel giorno risulta essere stato un giovedì. Tale data è tuttavia citata anche da L. A. COTTA, *Museo novarese,* Milano 1701, p. 63, e da R. VERDINA, *Il borgo d'Orta, l'isola di san Giulio e il sacro Monte,* Omegna 1940, pp. 156-157; ID., *Orta e la sua Riviera,* Omegna 1963, p. 90; ID., *Frate Francesco al monte vi attende,* in «Il sacro monte» 1975-76, pp. 31-32. Il padre SALVATORE DA RIVOLTA, ms. cit., f. 295v, nel regesto di documenti che trascrive in calce alla sua descrizione, fornisce la data più attendibile: «1590 die dominico septimo mensis octobris hora vigesima prima...» Vedi anche CRESCENZIO DA CARTOSIO, *I frati minori cappuccini della provincia di Alessandria,* Alessandria 1964, vol. III, pp. 320-327. Di questo problema parla anche E. PELLEGRINO, op. cit., p. 15 n. 18, che riferisce, senza indicarne l'ubicazione, di altre fonti manoscritte. Circa la trasposizione in termini moderni dell'ora indicata, vedi C. ROMANÒ, *come s. Carlo contava le ore,* in *Echi di s. Carlo Borromeo,* Milano 1938 sett., fasc. XVIII, pp. 717-719

3 L. A. COTTA, ivi; CRESCENZIO DA CARTOSIO, ivi. Un quadro sintetico della personalità del Canobio offrono A. LIZIER, *Le scuole di Novara ed il liceo convitto,* Novara 1908, pp. 33-34, e S. SCOLARI, *Il monte di Pietà di Novara,* Novara s.d. (ma 1942), pp. 5-10. Vedi F. COGNASSO, *Novara e la sua storia,* in *Novara e il suo territorio,* Banca popolare di Novara 1952, pp. 395-396; ID., *Storia di Novara,* Novara 1971, pp. 412-413

4 ASN, *Fondo museo,* mss. TARELLA, cart. 78, incarto: Appunti per una completa biografia di Amico Canobio.

5 F. CHABOD, *L'epoca di Carlo V,* in *Storia di Milano,* Milano 1961, vol. IX, pp. 404-414, riedito come ID., *Storia di Milano nell'epoca di Carlo V,* Torino 1971, pp. 344-355. Vedi anche F. CHABOD, *Lo stato e la vita religiosa a Milano nell'epoca di Carlo V,* Torino 1971, pp. 164-169. Circa il riflusso verso investimenti fondiari: A. DE MADDALENA, *L'immobilizzazione della ricchezza nella Milano spagnola: moventi, esperienze, interpretazioni,* in *Università degli studi di Napoli, Istituto di storia economica e sociale,* 1965, vol. VI, pp. 39-72; D. E. ZANETTI, *La demografia del patriziato milanese nei secoli XVII, XVIII, XIX,* Pavia 1972, pp. 26-30

6 ASN, ivi.

7 G. B. MORANDI, *Il vero anno di nascita dell'abate Amico Canobio,* in «Bollettino storico della provincia di Novara» I, 1907, fasc. I, pp. 77-78. L'atto di ordinazione e promozione agli ordini minori sta in ASN, *Fondo museo,* cart. 59, ma un suo regesto si trova in AMPN, ms., Inventario generale delle carte e scritture appartenenti all'archivio del s. monte di Pietà di Novara dalla fondazione di esso monte sino al 1852 — compilato dal notaio causidico A. Polastri a cui venne dalla congregazione di detto monte in seduta delli 12 dicembre 1851 affidato l'ordinamento dello stesso archivio, f. 6

8 AMPN, cart. 6, *eredità, donazioni, legati.*

9 ASN, *Fondo museo,* cart. 59, con regesto nell'opuscolo: AMPN, ms., Inventario cit., f. 6

10 ASN, *Fondo museo,* mss. TARELLA cit. Vedi anche: *Illustris et multum reverendi abbatis Amici Canobij testamentum,* Novara 1927, p. 11

11 ASN, *Fondo museo,* cart. 59

12 Ivi.

13 S. SCOLARI, op. cit., p. 11-32; F. COGNASSO, *Novara* cit., ivi; ID., *Storia* cit., ivi.

14 APCL, ms. cit., f. 290 r; F. BAGLIOTTI (ma G. M. BAGLIOTTI), *Le delizie serafiche del sagro monte di san Francesco del borgo d'Orta...,* Milano s.d. (ma 1686), pp. 7-8

15 DIDIMO PATRIOFILO (ma G. GEMELLI), *Il sacro monte d'Orta,* Varallo 1826, III ed., pp. 16-17; APCL, ms. cit., f. 295r

16 DIDIMO PATRIOFILO, op. cit., pp. 12 n. 6, 15-18; R. WITTKOWER, *Montagnes Sacrées,* in «L'oeil» nov. 1959, n. 59, p. 60; G. ALESSI, *Libro dei misteri,* presentazione di A. M. BRIZIO e S. STEFANI PERRONE, *I misterij architettonici di Galeazzo Alessi al sacro monte di Varallo,* Bologna 1974, p. 43. All'importanza della visita di san Carlo nella genesi del sacro monte d'Orta credono anche L. MALLÈ, *Il sacro monte di Orta,* Milano 1963, p. 8; S. LANGÈ, *Sacri monti piemontesi e lombardi,* Milano 1967, pp. 7-10; V. COMOLI MANDRACCI, *Sacri monti e territorio in ambito piemontese e lombardo,* in «Cronache economiche» 11 dicembre 1975, p. 5

17 ASO, ms., E. DE ULINA, *Diario,* f. 11r; trascritto da A. MASSARA, *Il diario di Elia de Ulina, 1523-1560,* in «Bollettino storico... cit., II, 1908, fasc. V-VI, p. 212

18 A. MASSARA, op. cit., III, 1909, fasc. I, pp. 84-85

19 ASO, cart. 1, *Anno 1500-1600;* sulla situazione politica della Riviera d'Orta vedi: A. FARA, *La Riviera di san Giulio, Orta e Gozzano,* Novara 1861, pp. 177-200; F. COGNASSO, *Novara* cit., p. 384

20 L. A. COTTA, *Corografia o descrittione della Riviera di s. Giulio contado della sede vescovile di Novara,* Milano 1688, pp. 2, 5

21 ASDN, *Acta visitae,* tom. 11, Speciano 1590, f. 45v

22 R. VERDINA, *Epidemie di peste ed untori nella Riviera di s. Giulio e di Orta,* in «Bollettino storico...» cit., XLVII, 1957, n. 3, p. 3 e ss.

23 R. VERDINA, *L'atto di nascita del palazzo dell'università della Riviera d'Orta,* in «Bollettino storico...» cit., XXXIV, 1940, pp. 43-47; ID., *Il borgo* cit., p. 35; ID., *Orta* cit., p. 29; M. BONFANTINI, *Il lago d'Orta,* Novara 1961, p. 18; sulle caratteristiche attuali della Comunità vedi: V. SINCERO-F. VIGLIENO COSSALINO, *Orta oggi,* Torino 1976

24 ASDN, ms., *Libro detto magno* cit., p. 723; circa le successive controversie tra i cappuccini e gli zoccolanti, vedi APCL, ms. cit., f. 297 r-v; i rapporti tesi tra i due ordini religiosi francescani sono documentati anche dagli strascichi del 1667 registrati tra l'altro in APCL, ms., *Rubrica generale di quante scritture si trovano nell'archivio maggiore de' conventi, ospizi, missioni ed ospitali della provincia cappuccina di Milano disposta per ordine di alfabeto,* 13 aprile 1973, p. 167

25 APCL, SALVATORE DA RIVOLTA, ms. cit., ff. 290r-291r, 295r-v; ASDN, ms., *Libro detto magno* cit., pp. 723-725; F. BAGLIOTTI, op. cit., pp. 13-20; testi più recenti sono: R. VERDINA, *La parrocchiale di Orta,* Novara s. d. (ma 1942), pp. 4, 37; ID., *Notizie e vicende concernenti la chiesa e il cimitero di s. Nicolao sul monte d'Orta,* in «Bollettino storico...» cit., XLIX, 1958, n. 1, p. 49; ID., *Frate Francesco* cit., pp. 30-34

26 APCL, ms., SALVATORE DA RIVOLTA, ivi; R. VERDINA, *Notizie e vicende* cit., pp. 47-48

27 ASO, E. DE ULINA, ms. cit., ff. 23r-25r, solo in parte trascritto da A. MASSARA, op. cit., III, 1909, fasc. I, pp. 76-77. In occasione della visita pastorale dello Speciano l'icona venne descritta in questi termini: «Loco iconae est simulacrum divinae Virginis, vitro obductum, cui proxime appensae sunt tabellae quinque pictae in signum gratias a piis precibus eius optime matris» ASDN, *Acta visitae,* tom. 11, Speciano 1590, f. 34v

28 APCL, SALVATORE DA RIVOLTA, ms. cit., ff. 292r-v, 296r

29 ASDN, ms., *Libro detto magno* cit., p. 723

30 Circa il padre Cleto da Castelletto la maggiore fonte resta tuttora APCL, SALVATORE DA RIVOLTA, ms. cit., ff. 269r, 280v, 281v, 291v, 307r, 308r, 322v, 334r, 341v, 369v; seguita da VALDEMIRO DA BERGAMO, *I conventi e i cappuccini dell'antico ducato di Milano,* Crema 1893, parte I, p. 59; ID., *I cappuccini della provincia milanese dalla sua fondazione 1585 fino a noi,* Crema 1899, parte II, vol. II, p. 649. Per la bibliografia recente vedi: E. PELLEGRINO, *La cappella della Madonna degli angeli sul sacro monte d'Orta,* Novara 1954, pp. 3-6; ID., *Rinascimento* cit., pp. 6-12; CRESCENZIO DA CARTOSIO, *I frati minori cappuccini della provincia di Alessandria,* Tortona 1957, vol. II, p. 123; ID., op. cit., Alessandria 1964, vol. III, pp. 320-327; S. LANGÈ, op. cit., pp. 21-24; METODIO DA NEMBRO, op. cit., pp. LIV-LV, CXXVII; la rimanente letteratura sul sacro monte d'Orta che cita il frate architetto si ispira a tali opere.

31 Ivi.

32 ASN, *Fondo museo,* cart. 59

33 Del testamento di Amico Canobio esistono diverse copie. A parte l'originale in ASN le cui copie fotografiche si trovano in AMPN e in ASDN, vanno citate le edizioni antiche a stampa presso ASN, *Fondo museo,* mss. TARELLA, cart. 78; presso AMPN, cart. 5, *Eredità, donazioni, legati;* e presso ASMN, *Ministreria del foglio. Messe, anniversarij, legati,* VIII, n. 4

34 Sul legato canobiano vedi ASDN, *Acta visitae,* tom. 63, Bascapè 1604, ff. 75-76

35 Per semplicità cito da p. 10 della copia a stampa indicata a nota 10

36 ASN, *Fondo museo,* cart. 59

37 *Illustris... testamentum* cit., p. 35

38 ASDN, ms., C. F. FRASCONI, *Topografia antica di Novara e i suoi sobborghi,* 1829, pp. 39-42. Vedi anche *Illustris... testamentum* cit., pp. 5-8

39 ASN, *Fondo museo,* mss. TARELLA, cart. 78

40 AMPN, cart. 5, *Eredità, donazioni, legati,* fasc. 6: 1593, 9 agosto. Inventario della sostanza e ragioni tutte attive e passive in morte dimesse dall'abbate Amico Canobbio, seguito per parte del s. monte di Pietà erede sostituito da esso abbate, dopo la morte di Gioanni Agostino Canobbio suo erede, rogato Gio. Batt. Cattaneo. L'inventario di casa comprende i ff. 5r-23v

41 AMPN, cart. 6, *Eredità, donazioni, legati,* 1602, 8 maggio. Inventario dei beni mobili, semoventi e frutti ritrovati nell'eredità di Agostino Canobbio erede dell'abbate Amico Canobbio fattagli per parte del s. monte di Pietà come sostituto erede fidecommissario dopo la morte di esso Agostino Canobbio senza figli, rog. Michele Michelio. Una copia di tale atto si trova presso ASMN, *Ministreria del foglio. Messe, anniversarij, legati;* e l'inventario di casa comprende i ff. 1r-34r

42 ASDN, *Acta visitae,* tom. 63, Bascapè 1604, f. 76

43 Ivi, ff. 79-80

44 C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali,* vol. I, p. 112, lett. 185; per tale citazione, come per le numerose seguenti, mi riferisco alla copia del carteggio dattiloscritta, a cura della commissione storica per la causa di beatificazione di Carlo Bascapè, che si trova presso ASDN. Tale trascrizione dai documenti ora esistenti in ABM, venne eseguita nel 1970 e consiste in 26 voll.

45 Ivi, p. 114, lett. 187

46 Ivi, vol. X, p. 28, lett. 44

47 Ivi, p. 174, lett. 265; vol. XV, p. 278, lett. 379; vol. XVIII, p. 437, lett. 522; vol. XX, p. 382, lett. 464

48 C. BARONI, *L'architettura lombarda dal Bramante al Richini,* Milano 1941, p. 122 e ss.; P. MEZZANOTTE, *L'architettura milanese dalla fine della signoria sforzesca alla metà del Seicento,* in *Storia di Milano,* Milano 1954, vol. X, p. 565; J. S. ACKERMAN, *Il contributo dell'Alessi alla tipologia della chiesa longitudinale,* in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento,* Genova 1975, p. 463; G. FUSCONI, *Il repertorio decorativo nelle architetture milanesi dell'Alessi,* in *Galeazzo Alessi* cit., pp. 487-488

49 E. CATTANEO, *I momenti spirituali della costruzione del duomo,* in *Il duomo di Milano, congresso internazionale, atti,* Milano 1969, vol. II, pp. 62, 65; A SCOTTI, *Architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo,* in «L'Arte» 1972, n. 18-19/20, p. 68; A. M. ROMANINI, *Architettura,* in *Il duomo di Milano,* Cassa di Risparmio,Milano 1973, vol. I, pp. 189, 226 n. 322

50 A. OTTINO DELLA CHIESA, *San Maurizio al monastero maggiore,* Cassa di Risparmio, Milano 1962, pp. 20-33; M. L. FERRARI, *Zenale, Cesariano e Luini: un arco di classicismo lombardo,* in «Paragone», n. 211, 1967, p. 27 e ss.; S. GATTI, *L'attività milanese del Cesariano dal 1512-13 al 1519,* in «Arte Lombarda» 1971, p. 226; G. S. KRÜGER, *Disegni inediti d'architettura relativi alla collezione di Venanzio de Pagave,* in «Arte Lombarda» 1971, pp. 287-288

51 S. SERLIO, *Regole generali di architettura,* Venezia 1537; circa il Serlio vedi: M. ROSCI, *Il trattato d'architettura di S. Serlio,* Milano 1966, pp. 25-34; R. DE FUSCO, *Il codice dell'architettura,* Napoli 1968, p. 406 e ss.; G. C. ARGAN, *Sebastiano Serlio,* in *Dal Bramante al Canova,* Roma 1970, pp. 45-59; L. GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte,* Roma 1970, pp. 227-228; J. SUMMERSON, *Il linguaggio classico dell'architettura,* Torino 1970, pp. 20-22

52 C. M. CIPOLLA, *Mouvements monétaires dans l'état de Milan (1580-1700),* Paris 1952, pp. 22-26; G. ALEATI-C. M. CIPOLLA, *Aspetti e problemi nell'economia milanese e lombarda nei secoli XVI e XVII,* in *Storia di Milano,* Milano 1958, vol. XI, pp. 385-389; F. BRAUDEL, *L'Italia fuori d'Italia, due secoli e tre Italie,* in *Storia d'Italia,* Torino 1974, vol. II, parte 2, pp. 2160-2220

53 C. BASCAPÈ, op. cit., vol. VI, p. 20, lett. 18

54 R. VERDINA, *Note sulle compagnie e associazioni tra commercianti e mercanti della Riviera d'Orta a Roma e in altre città italiane tra i secoli XVI e XVIII,* in «Bollettino storico...» cit., LIII, 1962, n. 1, pp. 54-63

55 C. BASCAPÈ, op. cit., vol. I, p. 175, lett. 296

56 Ivi, vol. VI, p. 20, lett. 18

57 Ivi, vol. V, p. 195, lett. 272; vol. XIX, p. 84, lett. 100

58 R. VERDINA, *Breve storia del sacro monte d'Orta secondo le epigrafi latine,* Novara 1939

59 A. BRUSCHI, *Bramante architetto,* Bari 1969, parte I, cap. IV, pp. 209-241, 804-820; ID., *Bramante,* Bari 1973, pp. 101-119; A. PICA, *Città di Bramante,* in *Studi bramanteschi, atti del congresso internazionale,* Roma 1974, pp. 117-123. Vedi anche C. BARONI, *Bramante,* Bergamo 1944, pp. 32-35

60 S. SERLIO, *Terzo libro,* Venezia 1540. Vedi R. WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo,* Torino 1964, pp. 24-28

61 C. CESARIANO, *Vitruvius de Architectura,* introduzione e indici di C. H. KRINSKY, München 1969; P. VERZONE, *Cesare Cesariano,* in «Arte Lombarda» 1971, pp. 203-210

62 P. L. DE VECCHI, *Lo sposalizio della Vergine di Raffaello,* Quaderni di Brera, n. 2, Firenze 1973

63 G. FUSCONI, op. cit., p. 489

64 G. DECIO, *Note sulla economia e sulla demografia di un comune della contea del vescovo di Novara (Riviera di san Giulio) nei secoli XVII e XVIII,* in «Bollettino storico...» cit., XXXI, 1937, fasc. II-IV, pp. 392-405; R. VERDINA, *Note sulle compagnie* cit., pp. 54-63

65 ASDN, *Acta visitae,* tom. 20, BASCAPÈ 1593, f. 138, tom. 63, BASCAPÈ 1604, f. 73

66 ASDN, *Acta visitae,* tom. 65, TAVERNA 1616, f. 133

67 G. Alessi, op. cit. Circa la diffusione del saggio alessiano nel secolo XVII vedi: S. Stefani Perrone, op. cit., p. 48

68 R. Verdina, *Mercanti, compagnie di traffici e stagnari della Riviera d'Orta in terra di Spagna (secondo carte inedite del secolo XVII)*, in *Atti e memorie del congresso di Varallo Sesia*, 1960, pp. 307-312

69 ASDN, *Acta visitae*, tom. 20, Bascapè 1593; tom. 63, Bascapè 1604, f. 73. Non corrisponde dunque a verità la data 1600 dipinta nell'interno sull'architrave della porta d'entrata.

70 ASDN, *Acta visitae*, tom. 20, Bascapè 1593, ff. 139-142

71 P. Prodi, «ad vocem» *Bascapè Carlo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma 1965, vol. VII, pp. 55-58 con bibliografia precedente; F. Cognasso, *Storia* cit., pp. 413-414

72 C. Bascapè, *Lettere di governo episcopale*, Novara 1613, p. 18. Le disposizioni sono contenute in *Acta ecclesiae mediolanensis, a Carolo cardinali s. Praxedis archiepiscopo condita, Federici Borromaei archiepiscopi Mediolani iussu*, Mediolani 1599, pp. 121-122, De religiosis peregrinationibus.

73 C. Bascapè, *Scritti... nel governo del suo vescovato dall'anno 1593 fino al 1609*, Milano 1660, p. 62

74 C. Bascapè, *Lettere episcopali* cit., vol. I, p. 242, lett. 404

75 ASDN, *Acta visitae*, tom. 63, Bascapè 1604, f. 62

76 G. C. Argan, *L'Europa delle capitali*, Genève 1965, pp. 31, 94-98, 104-106; Id., *La «rettorica» e l'arte barocca*, in *Dal Bramante* cit., pp. 167-176

77 C. Bascapè, *Lettere episcopali* cit., vol. V, p. 99, lett. 146; vedi anche C. Bascapè, *Novaria seu de ecclesia novariensi*, Novariae 1612, l. I, p. 174; Id., *La Novara sacra*, trad. di G. Ravizza, Novara 1878, p. 183

78 P. Goldhardt, *Die heiligen berge Varallo, Orta und Varese*, Berlin 1908, pp. 31-33; E. Pellegrino, *Rinascimento* cit., pp. 13, 16

79 C. Borromeo, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiae, libri II*, in *Acta ecclesiae mediolanensis*, Milano 1890, vol. II, coll. 1409-1588; C. Castiglioni-C. Marcora, *Arte sacra*, Milano 1952; un'analisi critica di questa opera offrono: M. L. Gatti Perer, *Le «Istruzioni» di san Carlo e l'ispirazione classica nell'architettura religiosa del Seicento in Lombardia*, in *Il mito del classicismo nel Seicento*, Messina-Firenze 1964, pp. 101-123; A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino 1966, pp. 137-142

80 A. Scotti, op. cit., p. 74

81 ASDN, *Acta visitae*, tom. 63, Bascapè 1604, ff. 73-74

82 C. Bascapè, *Lettere episcopali* cit., vol. XIII, p. 235, lett. 300

83 Didimo Patriofilo, op. cit., p. 53

84 Sul concetto di «misterium» vedi: P. Prodi, *Sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, in *Archivio italiano per la storia della Pietà*, Roma 1965, vol. IV, p. 134; meno attinenti al tema, tra gli altri, vedi: E. Battisti, *Riforma e Controriforma*, in *Enciclopedia universale dell'Arte*, Venezia-Roma 1963, vol. XI, coll. 366-390; L. Grassi, *Teorici e storia della critica* cit., Roma 1973, parte II, pp. 89-92

85 R. Wittkower, *Montagnes sacrées* cit., p. 61

86 C. Bascapè, *Lettere episcopali* cit., vol. XIX, p. 578, lett. 702; cade così l'ipotesi che l'architetto sia un congiunto del Martelli: C. Nigra, *Il sacro monte d'Orta*, in «Bollettino storico...» cit., XXXIV, 1940, n. 1, pp. 18-19. Vedi anche E. Pellegrino, *La cappella* cit., p. 3 e ss.

87 C. Bascapè, *Lettere episcopali* cit., vol. III, p. 396, lett. 476

88 Ivi, vol. IV, p. 92, lett. 55

89 Ivi, p. 327, lett. 355

90 Ivi, vol. VI, p. 127, lett. 144

91 APCL, Salvatore da Rivolta, ms. cit., f. 292v

92 C. Bascapè, *Lettere episcopali* cit., vol. XIX, p. 579, lett. 702

93 Ivi, vol. XX, p. 233, lett. 305

94 Ivi, p. 266, lett. 334; la citazione si riferisce alla nota edizione dell'*Iconologia ovvero descrittione delle imagini universali*, di Cesare Ripa, stampata a Milano nel 1602

95 C. Bascapè, *Lettere episcopali* cit., vol. XX, p. 365, lett. 447

96 Ivi, p. 472, lett. 571

97 ASMO, ms., *Giornale A, Libro della fabrica del monte di s. Francesco de Orta nel quale si scriverano tutti li denari che entrarano e servirano per servitio di detta fabrica*, f. 59. Vedi anche E. Pellegrino, *Le stampe del lago d'Orta*, Camera di Commercio di Novara, Milano 1973, p. 38

98 N. A. Brown, *The church of san Barnaba in Milan*, in «Arte Lombarda» 1964, II, pp. 62-93, e in «Arte Lombarda» 1965, I, pp. 65-98; E. Robbiani, *Osservazioni su un progetto di Galeazzo Alessi: la chiesa di s. Barnaba a Milano*, in *Galeazzo Alessi* cit., pp. 479-485; circa santa Maria presso san Celso, vedi: C. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Firenze 1940, vol. I, pp. 216-288; M. L. Gatti Perer, *Martino Bassi, il sacro monte di Varallo e s. Maria presso san Celso a Milano*, in «Arte Lombarda» 1964, II, pp. 21-61; G. Fusconi op. cit., p. 490; A. Scotti, *I disegni alessiani nelle collezioni milanesi*, in *Galeazzo Alessi* cit., pp. 467-469

99 S. Stefani Perrone, op. cit., pp. 43-48; Id., *L'urbanistica del sacro monte e l'Alessi*, in *Galeazzo Alessi* cit., p. 511

100 C. Bascapè, *Lettere episcopali* cit., vol. XVI, p. 226, lett. 307

101 A. P. Valerio, *Sculture, oreficerie, ricami*, in *Il Seicento lombardo, catalogo dei dipinti e delle sculture*, Milano 1973, pp. 15-16

102 F. Mazzini, *Le pitture del primo Cinquecento*, in *Storia di Milano*, Milano 1957, vol. VIII, pp. 648-652; V. Viale, *Gaudenzio Ferrari*, Torino 1969, pp. 65-67, tavv. XLII-XLIV; L. Mallè, *Incontri con Gaudenzio*, Torino 1969, pp. 48-49, 230, 253, 265

103 L. Grassi, *Province del Barocco e del Rococò*, Milano 1966, pp. 403-427; S. Colombo, *Profilo della architettura religiosa del Seicento, Varese e il suo territorio*, Milano 1970, p. 23

104 C. Bascapè, *Lettere episcopali* cit., vol. XVII, p. 250, lett. 345, p. 253, lett. 350

105 Ivi, vol. XVIII, p. 107, lett. 143

106 «Ad vocem» *Prestinari*, in *Thieme-Becker, Kunstler Lexicon*, Leipzig 1933, vol. XXVII, p. 383; R. Bossaglia, *Scultura*, in *Il duomo di Milano* cit., vol. II, pp. 112, 114, 158 n. 60

107 ASMO, ms., *Anno 1623 Jesus Maria. In questo libro scrivarò io Bessio Tartagna de Orta intrata et uscita de quelo me intrava in man dilla fabricha del s. monte Francesco de Orta, come tesauriero desa fabrica deputato da monsig.r reverend.mo Volpi cogitore di monsig.r Vaschi di Novara, alli 15 luglio 1623, come per suo memoriale decretato il sudetto apare*, f. 3

108 G. Nicodemi, *La scultura milanese dal 1530 al 1630*, in *Storia di Milano*, Milano 1957, vol. X, p. 825

109 C. Bascapè, *Lettere episcopali* cit., vol. XVIII, p. 107, lett. 143

110 Ivi, vol. XIX, p. 297, lett. 344

111 Ivi, vol. XVIII, p. 191, lett. 256; p. 305, lett. 423

112 ASMO, ms., *Giornale A* cit., f. 2

113 Ivi, f. 3

114 Ivi, f. 10

115 L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte dalle origini al periodo romantico*, Torino 1962, p. 232; Id., *Scultura*, in *Mostra del barocco piemontese*, Torino 1963, vol. II, p. 3; Id., *Il sacro monte* cit., p. 18

116 Vedi nota 79

117 P. Prodi, *Sulla teoria* cit., pp. 141-177; vedi anche E. Spina Barelli, *Teorici e scrittori d'arte tra Manierismo e Barocco*, Milano 1966, pp. 12-16

118 R. Longhi, in *Il Morazzone, catalogo della mostra*, a cura di M. Gregori, Milano 1962, p. XXII

119 Una problematica analoga è presente anche a Varallo; per le transenne alessiane di quel sacro monte vedi: M. L. Gatti Perer, *Martino Bassi* cit., p. 21 e ss.; S. Stefani Perrone, *L'urbanistica* cit., p. 501-516. Sul concetto di teatro nell'esistenza del secolo XVII, vedi: S. Carandini, *Roma «gran teatro del mondo» festa e società nel XVII secolo,* in *Il Seicento, documenti e interpretazioni,* Roma 1976, pp. 71-80

120 C. Bascapè, *Lettere episcopali* cit., vol. XX, p. 268, lett. 338

121 Ivi, p. 378, lett. 461

122 A. P. Valerio, op. cit., pp. 16-17

123 P. Arrigoni, «ad vocem» *Rovere Giovanni Battista, Rovere Giovanni Mauro,* in *Thieme-Becker, Kunstler Lexicon,* Leipzig 1935, vol. XXIX, pp. 124-125; M. Gregori, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni,* in «Paragone», n. 9, 1950, p. 17; vedi anche G. Bora, *I disegni del codice Resta,* Milano 1976, nn. 94, 95, 156

124 G. A. Dell'Acqua, *La pittura a Milano dalla metà del XVI secolo al 1630,* in *Storia di Milano,* Milano 1957, vol. X, pp. 698-699, 767-770; E. Arslan, *Le pitture del duomo di Milano,* Milano 1960, pp. 51-52; M. Rosci-A. M. Brizio, *I quadroni di san Carlo nel duomo di Milano,* Milano 1965, pp. 66-75, 90-91; M. Valsecchi, *Pittura,* in *Il duomo di Milano* cit., vol. II, p. 221. Sul Luini e sui Campi vedi particolarmente: G. Bora, *Disegni di manieristi lombardi,* Vicenza 1971, pp. 28-36; G. Melzi d'Eril, *La galleria Melzi,* Milano 1973, pp. 108-109; M. Valsecchi, *I grandi disegni italiani del'600 lombardo all'Ambrosiana,* Milano 1975, pp. 81-82, tavv. 1-6; G. Bora, *I disegni del codice* cit., «ad vocem».

125 U. Ruggeri, *Note sul Fiammenghino e su Cesare Nebbia,* in «Arte Lombarda» 1969, II, pp. 119-126, smentito da G. Bora, *Disegni di figura,* in *Il Seicento lombardo, catalogo dei disegni, libri e stampe,* Milano 1973, p. 33

126 Per la pittura genovese vedi: F. Caraceni Poleggi, *La committenza borghese e il Manierismo a Genova,* in *La pittura a Genova e in Liguria, dagli inizi al Cinquecento,* Genova 1970, pp. 264-276

127 V. Viale, *Civico museo F. Borgogna, i dipinti, catalogo,* Vercelli 1969, pp. 52-59

128 F. Arisi, *Il museo civico di Piacenza,* Piacenza 1960, pp. 225-227; M. Valsecchi, in *Il Seicento lombardo, catalogo dei dipinti* cit., p. 20

129 M. Gregori, *Il Morazzone, catalogo* cit., pp. 44-46

130 Vedi nota 100

131 S. Stefani Perrone, *I misterij* cit., pp. 43-48; Id., *L'urbanistica* cit., pp. 509-512

132 ASMO, ms., *Giornale A* cit., ff. 4-15

133 C. Baroni, *L'architettura lombarda* cit., pp. 102-103; A. Bruschi, *Bramante architetto* cit., pp. 227-233, 819-820; G. S. Krüger, op. cit., p. 280; A. Bruschi, *Bramante* cit., pp. 104, 113

134 S. Stefani Perrone, *L'urbanistica* cit., p. 509

135 APCL, Salvatore da Rivolta, ms. cit., f. 293r

136 ASMO, ms., *Giornale A* cit., f. 17

137 Ivi, f. 22

138 Ivi, ff. 18, 26-27

139 Ivi, f. 10

140 Ivi, ff. 18, 23, 26, 27

141 G. Bologna, *Libri,* in *Il Seicento lombardo, catalogo dei disegni libri e stampe* cit., p. 61

142 S. Coppa, *Schede per il Fiammenghino,* in «Arte Lombarda» 1972, pp. 17-18

143 P. Mezzanotte-G. Bascapè, *Milano nell'arte e nella storia,* Milano 1948, pp. 528-533; L. Grassi, *Province* cit., p. 105

144 R. Bossaglia, *Storia di Monza e della Brianza, l'arte dal manierismo al primo Novecento,* Milano 1971, p. 25

145 M. Valsecchi, in *Il Seicento lombardo* cit., p. 22

146 M. Gregori, *Il Morazzone, catalogo* cit., pp. 37-40, 44-46

147 ASMO, ms., *Giornale A* cit., ff. 29-42. Vedi anche R. Verdina, *Frate Francesco* cit., p. 33

148 ASMO, ms., *Giornale A* cit., ff. 32, 61

149 Ivi, f. 35. Vedi anche APCL, Salvatore da Rivolta, ms. cit., f. 296v; R. Verdina, *Frate Francesco* cit., p. 33

150 S. Stefani Perrone, *L'urbanistica* cit., p. 511

151 ASMO, ms., *Giornale A* cit., f. 43

152 Ivi, f. 47

153 Ivi, f. 51

154 Ivi, f. 63

155 Ivi, f. 84

156 Sulla pala gaudenziana in s. Maria della Passione, vedi: L. Mallè, *Incontri* cit., pp. 219-222; sul valore archetipico delle architetture del Bramantino vedi: E. Arslan, *L'architettura milanese del primo Cinquecento,* in *Storia di Milano,* Milano 1957, vol. VIII, pp. 538-539; M. Valsecchi, *Gli arazzi dei mesi del Bramantino,* Cassa di Risparmio, Milano 1968, p. 46; L. Giordano, *Bramantino architetto,* in *Studi bramanteschi* cit., pp. 233-237

157 A. Del Frate, *Il santuario del sacro monte sopra Varese,* Varese 1924, p. 13; Id., *S. Maria del monte sopra Varese,* Varese 1933, p. 46

158 ASMO, ms., *Giornale A* cit., ff. 33, 36

159 G. Nicodemi, op. cit., p. 825

160 ASMO, ms., *Giornale A* cit., ff. 50, 64, 99. Le note fanno riferimento sempre a sei statue ad opera di Cristoforo Prestinari. Le altre giunsero sul monte ben presto se erano già in loco durante la visita pastorale del vescovo Volpi l'8 luglio 1629: ASDN, *Acta visitae,* tom. 121, Volpi 1628, f. 387v

161 ASDN, *Acta visitae,* tom. 65, Taverna 1616, f. 131v

162 ASMO, ms., *Giornale A* cit., f. 86

163 L. Mallè, *Le arti figurative* cit., p. 232; Id., *Scultura* cit., pp. 1-4; S. Stefani Perrone, in *Il Seicento lombardo, catalogo dei dipinti e delle sculture* cit., pp. 57-60

164 ASMO, ms., *Giornale A* cit., ff. 78, 80, 83, 96. Il regesto della visita pastorale del cardinal Taverna indica come termine dei lavori alla cappella il 1614. Vedi ASDN, *Acta visitae,* tom. 65, Taverna 1616, f. 132

165 G. Bora, *Disegni di figura,* in *Il Seicento lombardo* cit., p. 33; M. Valsecchi, *I grandi disegni* cit., tav. 58

166 F. Reggiori, *L'abbazia di Chiaravalle,* Banca popolare di Milano, Milano 1970, pp. 23-24

167 S. Coppa, *Giovanni Mauro Fiammenghino e la chiesa dei santi Eusebio e Vittore di Peglio,* in «Arte Lombarda» 1970, II, pp. 63-68

168 M. Gregori, *Il Morazzone, catalogo* cit., pp. 28-31, 211-212

169 ASDN, *Acta visitae,* tom. 65, Taverna 1616, f. 131v

170 Ivi, tom. 121, Volpi 1628, f. 401

171 Ivi, tom. 65, Taverna 1616, f. 152r-v; APCL, Salvatore da Rivolta, ms. cit., f. 292v; R. Verdina, *Frate Francesco* cit., pp. 33-34

172 ASMO, ms., *Giornale A* cit., ff. 74, 81, 83

173 Ivi, f. 89

174 Ivi, f. 97

175 Ivi, f. 98

176 Ivi, f. 101; vedi anche E. Pellegrino, *La cappella* cit., pp. 10-11; M. Gregori, *Il Morazzone, catalogo* cit., pp. 79-81, 228

177 ASDN, *Acta visitae,* tom. 65, Taverna 1616, ff. 133v-134

178 G. Testori, *Elogio dell'arte novarese,* Novara 1962, p. 29; M. Valsecchi, in *Il Seicento lombardo* cit., p. 46; Id., *I grandi disegni* cit., tav. 31

179 R. Longhi, op. cit., p. XXII

180 M. Gregori, *Il Morazzone, catalogo* cit., p. 81

181 ASMO, ms., *Giornale A* cit., f. 115; vedi anche per il Prestinari a ff. 106, 107

182 M. Gregori, *Il Morazzone, catalogo* cit., pp. 80-81

183 ASMO, ms., *Giornale A* cit., ff. 85, 114

184 Ivi, f. 140

185 L. Mallè, *Le arti figurative* cit., p. 262; Id., *Il sacro monte* cit., p. 18

186 ASMO, ms., *Giornale A* cit., f. 112

187 Ivi, f. 81; finora ha fatto testo la lettura errata: «otto d'ori per disegnare datti al p. Cleto», vedi P. Goldhardt, op. cit., p. 45; E. Pellegrino, *La cappella* cit., p. 6 n. 13; Id., *Rinascimento* cit., p. 6

188 ASMO, ms., *Giornale A* cit., f. 80

189 APCL, Salvatore da Rivolta, ms. cit., f. 345v; C. Beltrami, *Ordini religiosi e confraternite,* in *Oleggio memorie,* 1924, p. 94

190 ASMO, ms., *Giornale A* cit., ff. 84-97

191 Ivi, f. 115

192 C. Baroni, *L'architettura lombarda* cit., pp. 107-108; P. Mezzanotte-G. Bascapè, op. cit., pp. 802-804; E. Arslan, op. cit., p. 553

193 L. Mallè, *Il sacro monte* cit., p. 10; vedi anche la sintesi di V. Comoli Mandracci, op. cit., 5 giugno 1975, pp. 3-19, 11 dicembre 1975, pp. 3-20

194 C. Del Frate, *S. Maria del monte* cit., pp. 44-46; L. Grassi, *Province* cit., pp. 45, 47; S. Colombo, op. cit., p. 18

195 ASMO, ms., *Giornale A* cit., ff. 96, 116

196 A. Ottino Della Chiesa, *L'oratorio di Groppello d'Adda e il Fiammenghino,* in «Acropoli», IV, 1960-61, pp. 255-272

197 S. Coppa, *Schede* cit., pp. 14-15, 19-21

198 ASMO, ms., *Giornale A* cit., ff. 116-117

199 G. Alessi, op. cit., vol. I, pp. 88-89

200 ASDN, *Acta visitae,* tom. 121, Volpi 1628, f. 401v

201 C. M. Cipolla, *Mouvements* cit., pp. 22, 31-32; G. Aleati-C. M. Cipolla, op. cit., pp. 380-389; C. M. Cipolla, *Storia economica dell'Europa preindustriale,* Bologna 1974, pp. 286-296; Id., *Le avventure della lira,* Bologna 1975, pp. 67-71

202 ASMO, ms., *Anno 1623* cit., f. 3

203 A. De Maddalena, *Prezzi e aspetti di mercato in Milano durante il secolo XVII,* Milano 1949, pp. 73-74; C. M. Cipolla, *Muovements* cit., pp. 33-36, 46-47; G. Aleati-C. M. Cipolla, op. cit., pp. 391-399; C. M. Cipolla, *Storia economica* cit., pp. 297-299; Id., *Le avventure* cit., pp. 67-71

204 P. Prodi, *Sulla teorica* cit., pp. 158, 165

205 ASMO, ms., *Giornale A* cit., ff. 102-142

206 Ivi, ff. 4, 47, 52-60

207 ASDN, *Acta visitae,* tom. 65, Taverna 1616, f. 154

208 ASMO, ms., *Giornale A* cit., ff. 136-139 e ms., *Anno 1623* cit., ff. 20-21

209 ASMO, ms., *Giornale A* cit., f. 118

210 Ivi, ff. 135-136

211 ASMO, ms., *Anno 1623* cit., ff. 3, 5

212 Ivi, ff. 13, 24, 26, 33

213 C. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco,* Roma 1968, pp. 449-480

214 ASMO, ms., *Anno 1623* cit., ff. 15-25

215 Ivi, ff. 28, 31-40

216 Ivi, f. 65

217 G. Alessi, op. cit., l. II, pp. 178-179, 248-249

218 C. Baroni, *Il tempietto ottagono di san Carlo al Lazzaretto,* Milano 1934; P. Mezzanotte, op. cit., p. 591; M. L. Gatti Perer, *Martino Bassi* cit., p. 41; L. Grassi, *Province* cit., p. 405

219 L. Grassi, *Province* cit., pp. 87, 89

220 ASMO, ms., *Anno 1623* cit., ff. 59, 67

221 B. Manino, *Descrittione de sacri monti di san Carlo d'Arona, di san Francesco d'Horta, sopra Varese e di Varallo,* Milano 1628, pp. 81-174

222 ASMO, ms., *Anno 1623* cit., f. 62

223 E. Pellegrino, *Le stampe* cit., pp. 50-55. L'identica tipologia servì ad una replica più tarda senza modifiche di rilievo, vedi pp. 70-75

224 Ad illustrare la differenza di spirito nelle dedicazioni delle cappelle basta paragonare l'opera del Manino e la «leggenda» delle stampe in questione.

225 B. Manino, op. cit., p. 83; ASDN, *Acta visitae*, tom. 147, Tornielli 1648, f. 308

226 ASMO, ms., *Anno 1623* cit., f. 59

227 Ivi, f. 68

228 Ivi, ff. 61, 64

229 Ivi, ff. 75, 77

230 «Ad vocem» *Crespi Benedetto u. Antonio Maria,* in *Thieme-Becker, Kunstler Lexicon*, Leipzig 1913, vol. VIII, p. 89; «ad vocem» *Crespi Benedetto, detto il Bustino,* in *Enciclopedia Italiana*, Milano 1931, vol. XI, p. 842; L. Mallè, *Le arti figurative* cit., p. 262; Id., *Il sacro monte* cit., p. 18

231 M. Gregori, *Il Morazzone, catalogo* cit., pp. 54-56, 65-67; M. Valsecchi, in *Il Seicento lombardo* cit., p. 46

232 ASMO, ms., *Anno 1623* cit., ff. 5, 8, 82

233 Ivi, ff. 78, 81, 82, 83, 86

234 Ivi, f. 83

235 Sui ferri battuti ortesi vedi anche le generiche notizie di C. Nigra, *I ferri battuti del lago d'Orta e suoi dintorni,* in «Bollettino storico...» cit., XXXI, 1937, fasc. II-IV, p. 280-284; Id., *Note sui ferri battuti del lago d'Orta*, in «Bollettino storico...» cit., XXXII, 1938, fasc. IV, pp. 436-437; Id., *Orta barocca nel Novecento,* in «Bollettino storico...» cit., XXXIII, 1938, fasc. I-II, pp. 13-15

236 ASMO, ms., *Anno 1623* cit., ff. 84-112

237 Ivi, f. 109

238 Ivi, ff. 111, 112, 116

239 P. Galloni, *Sacro monte di Varallo,* Varallo 1909, pp. 231, 286, 297, 299; «ad vocem» *Martinolo Cristoforo detto Rocca,* in *Thieme-Becker, Kunstler Lexicon*, Leipzig 1930, vol. XXIV, p. 183; M. Gregori, *I ricordi figurativi* cit., p. 17; C. Baroni, *L'arte in Novara e nel novarese,* in *Novara e il suo territorio* cit., p. 598; L. Mallè, *Le arti figurative* cit., p. 262; Id., *Il sacro monte* cit., p. 18; C. Debiaggi, *Dizionario degli artisti valsesiani,* Varallo 1968, pp. 111-112; S. Stefani Perrone, in *Il Seicento lombardo, catalogo dei dipinti e delle sculture* cit., p. 58

240 ASDN, *Acta visitae,* tom. 147, Tornielli 1648, f. 313

241 Ivi, f. 353

242 Ivi, f. 117

243 Le pitture della cappella di santa Chiara recano un'immotivata tradizionale attribuzione a Carlo Francesco e Giuseppe Nuvolone. Vedi: Didimo Patriofilo, op. cit., p. 61; A. Rusconi, *Il lago d'Orta,* Torino 1880, pp. 188-189; C. Nigra, *Il sacro monte* cit., p. 17; G. A. Dell'Acqua, *Le pitture* cit., p. 780; M. Gregori, *I ricordi figurativi* cit., p. 17; R. Verdina, *Orta* cit., p. 98; M. Bonfantini, op. cit., p. 63; R. Verdina, *Frate Francesco* cit., p. 11

244 ASMO, ms., *Anno 1623* cit., f. 22. Vedi anche Didimo Patriofilo, op. cit., p. 83

245 ASMO, ms., *Anno 1623* cit., f. 74. Sui Righi vedi: G. Delogu, «ad vocem» *Righi Giuseppe u. Melchiorre,* in *Thieme-Becker, Kunstler Lexicon*, Leipzig 1934, vol. XXVIII, p. 353; L. Mallè, *Le arti figurative* cit., p. 232; Id., *Scultura* cit., p. 3; laddove il nome del primo plasticatore viene indicato due volte sui regesti come Giovanni e non Giuseppe.

246 ASMO, ms., *Anno 1623* cit., f. 92

247 Ivi, f. 74; ms., *Giornale A,* f. 140

248 Ivi, ms., *Anno 1623* cit., f. 95

249 Ivi, f. 106

250 Ivi, f. 115

251 Ivi, ff. 116, 117

252 F. BAGLIOTTI, op. cit., p. 141 e ss.

253 ASMO, ms., *Anno 1623* cit., f. 123. Il nome del collaboratore dei fratelli Righi è chiamato in vari modi. Egli è detto Giacomo Ferni dal RUSCONI, op. cit., p. 188; dal NIGRA, *Il sacro monte* cit., p. 16; dal BONFANTINI, op. cit., p. 62; e dal VERDINA, *Orta* cit., p. 98. Di nuovo il VERDINA, *Frate Francesco* cit., p. 11, lo chiama Giacomo Ferini. Il MALLÈ, *Le arti figurative* cit., p. 232, usa la stessa dizione del PATRIOFILO, *Il sacro monte* cit., p. 58: Giacomo Fermi. Ma la citazione sul regesto della fabbrica del monte è Giacomo Ferro come risulta anche dalla scheda di C. DEBIAGGI, op. cit., pp. 62-63

254 ASDN, *Acta visitae,* tom. 147, TORNIELLI 1648, ff. 333-353, 411

255 Ivi, f. 334

256 Ivi, inserto dopo il f. 412; Ivi, tom. 170, ODESCALCHI 1661, inserto dopo il f. 188. Vedi anche R. VERDINA, *Documenti, registri, manoscritti che interessano la storia del sacro monte d'Orta,* in «Bollettino storico...» cit., LI, 1960, n. 2, pp. 124-126

257 Vedi nota 225

258 F. BAGLIOTTI, op. cit., p. 34

259 Vedi particolarmente L. GRASSI, *Province* cit., pp. 45-55; L. GIAMPAOLO, «ad vocem» *Bernascone Giuseppe,* in *Dizionario Biografico degli italiani,* Roma 1967, vol. IX, pp. 323-324; S. COLOMBO, op. cit., pp. 10, 11-14; R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia 1600-1750,* Torino 1972, p. 102

260 S. COLOMBO, op. cit., p. 20

261 F. BAGLIOTTI, op. cit., p. 35. M. BONFANTINI, op. cit., p. 61, attribuisce la fontana ad Antonio Pini di Bellagio.

262 ASMO, ms., *Anno 1623* cit., ff. 113, 114

263 ASDN, *Acta visitae,* tom. 170, ODESCALCHI 1661, f. 193

264 Di tale opinione è anche M. BONFANTINI, op. cit., p. 63

265 Vedi nota 263

266 L. GRASSI, *Province* cit., p. 55; S. COLOMBO, op. cit., p. 20

267 R. VERDINA, *Breve storia* cit.

268 F. R. PESENTI, *Pittura,* in *La certosa di Pavia,* Cassa di Risparmio, Milano 1968, pp. 103-104. Sul Nuvolone, oltre alla voce sul *Thieme-Becker, Kunstler Lexicon,* Leipzig 1931, vol. XXV, p. 540-541, curata da P. ARRIGONI, vedi: G. NICODEMI, La *pittura lombarda dal 1630 al 1706,* in *Storia di Milano,* Milano 1958, vol. XI, pp. 488-493; G. MULAZZANI, in *Il Seicento lombardo, catalogo dei dipinti* cit., pp. 74-75; G. BORA, *Disegni di figura* cit., pp. 35-36; M. VALSECCHI, *I grandi disegni* cit., tavv. 73-74. Sul Nuvolone ortese vedi particolarmente: C. BARONI, *L'arte in Novara* cit., p. 601; M. GREGORI, *I ricordi* cit., p. 17; L. MALLÈ, *Le arti figurative* cit., p. 262; ID., *Il sacro monte* cit., p. 18

269 F. R. PESENTI, ivi; C. DEL FRATE, *S. Maria del monte* cit., pp. 53-55, 65-66; S. COLOMBO, op. cit., p. 19

270 P. TORRITI, *Apporti toscani e lombardi,* in *La pittura a Genova e in Liguria, dal Seicento al primo Novecento,* Genova 1971, pp. 30-31. M. GREGORI, *Il Morazzone, catalogo* cit., p. 94

271 D. DEL FRATE, *S. Maria del monte* cit., p. 65; S. COLOMBO, op. cit., p. 18

272 G. BORA, *Disegni di figura* cit., p. 36; M. VALSECCHI, *I grandi disegni* cit., ivi.

273 ASMO, ms., *Giornale A* cit., f. 162v

274 *Decreta synodalia ecclesiae novarensis in exortu pacis ab illustriss. et reverendiss. DD Iulio Maria edita episcopatus sui anno IV,* Novariae 1660, cap. XXX, pp. 147-165

275 ASDN, *Acta visitae,* tom. 170, ODESCALCHI 1661, f. 242 e ss. Vedi anche ASDN, *Teca sacro monte d'Orta,* ms., Reliquie esistenti nella chiesa dei rr. pp. francescani sul sacro monte d'Orta novarese, munito del sigillo di s.e.mons. vescovo Volpi.

276 Ivi, *Acta visitae,* tom. 170, ODESCALCHI 1661, f. 316

277 M. BONFANTINI, op. cit., p. 61, dove l'opera è datata 1666.

278 ASDN, *Acta visitae,* tom. 170, ODESCALCHI 1661, f. 193

279 G. FERRI PICCALUGA, «ad vocem» *Bussola Dionigi,* in *Dizionario Biografico degli italiani,* Roma 1972, vol. XV, pp. 578-580. In particolare P. GALLONI, op. cit., pp. 383-384; C. DEL FRATE, *S. Maria del monte* cit., p. 91; M. GREGORI, *I ricordi figurativi* cit., p. 18; R. BOSSAGLIA, *Storia di Monza* cit., pp. 81-83; ID., *Scultura,* in *Il duomo di Milano* cit., pp. 120-121

280 R. WITTKOWER, *Arte e architettura* cit., p. 112

281 R. BOSSAGLIA, *La scultura,* in *La certosa di Pavia* cit., pp. 70-71. Vedi anche, G. NICODEMI, *La scultura lombarda dal 1630 al 1706* cit., pp. 527-528

282 G. NICODEMI, *La scultura milanese dal 1530 al 1630* cit., p. 816; G. TESTORI, *Elogio* cit., p. 30; L. MALLÈ, *Le arti figurative* cit., pp. 232-233; ID., *Scultura* cit., pp. 3-4; ID., *Il sacro monte* cit., p. 30

283 ASMO, ms., *Giornale A* cit., f. 155

284 Ivi, ff. 155-156v

285 R. BOSSAGLIA, «ad vocem» *Busca Antonio,* in *Dizionario Biografico degli italiani,* Roma 1972, vol. XV, pp. 485-486

286 C. DEL FRATE, *S. Maria del monte* cit., pp. 91-94

287 Sul Busca vedi in particolare: G. NICODEMI, *La pittura lombarda dal 1630 al 1706* cit., pp. 504, 505; L. MALLÈ, *Il sacro monte* cit., p. 31; F. R. PESENTI, op. cit., p. 106; R. BOSSAGLIA, *Storia di Monza* cit., pp. 79-82

288 ASMO, ms., *Giornale A* cit., f. 155

289 M. BONFANTINI, op. cit., p. 63, afferma che la grata fu battuta a Milano nel 1653. Sui ferri battuti vedi nota 235.

290 ASMO, ms., *Giornale A* cit., f. 156v

291 C. M. CIPOLLA, *Mouvements* cit., pp. 46-48; G. ALEATI-C. M. CIPOLLA, op. cit., pp. 397-399; A. DE MADDALENA, *L'immobilizzazione* cit., pp. 66-69; D. SELLA, *Salari e lavoro nell'edilizia lombarda durante il secolo XVII,* Pavia 1968, pp. 49-54, 152-157; C. M. CIPOLLA, *Le avventure* cit., pp. 67-76

292 O. BRUNNER, *Vita nobiliare e cultura europea,* Bologna 1972, cap. II, pp. 59-133; D. E. ZANETTI, op. cit., pp. 26-30

293 ASMO, ms., *Giornale A* cit., f. 157r-v

294 Ivi.

295 G. NICODEMI, *Giuseppe Rusnati,* Gallarate 1912; ID., *La scultura lombarda dal 1630 al 1706* cit., pp. 538-543; L. MALLÈ, *Le arti figurative* cit., p. 232; ID., *Scultura* cit., p. 4; ID., *Il sacro monte* cit., pp. 27-28; R. BOSSAGLIA, *La scultura,* in *La certosa* cit., pp. 70-72; ID., *Scultura,* in *Il duomo di Milano* cit., pp. 121-122; R. WITTKOWER, *Arte e architettura* cit., pp. 269, 384, 390

296 APO, manifesto, *Inspice et fac secundum exemplar. Quadro cronologico dei fondatori e benefattori di questo sacro monte.* L'amministrazione Ronchetti G., Pattoni A., Anchisi L., 1905.

297 Sul Gianoli vedi C. DEBIAGGI, *Il pittore Francesco Gianoli da Campertogno,* in «Bollettino storico...» cit., L, 1959, n. 2, pp. 246-264 e LI, 1960, n. 1, pp. 8-50 ma particolarmente pp. 11, 36; L. MALLÈ, *Le arti figurative* cit., p. 262; ID., *Il sacro monte* cit., p. 20; C. DEBIAGGI, *Dizionario* cit., «ad vocem».

298 R. VERDINA, *Documenti, registri* cit., pp. 124-126

299 ASMO, ms., *Giornale A* cit., f. 159v

300 Ivi, f. 158

301 Ivi, ff. 159, 161v

302 APO, *Giovanni Battista Visconti... grida dal palazzo episcopale dell'isola di san Giulio il 2 ottobre 1688...* Antonio Francesco Maria Bonino prosegretario.

303 ASMO, ms., *Giornale A* cit., ff. 160v, 162

304 Ivi, f. 164v. Sui ferri battuti vedi anche la nota 235.

305 F. Bagliotti, op. cit., p. 32.

306 Ivi, p. 45

307 Ivi, p. 273

308 R. Verdina, *Breve storia* cit.

309 F. Bagliotti, op. cit., p. 274

310 E. Casanova, *Dizionario feudale,* Milano 1930, p. 26, G. P. Bognetti e F. Arese Lucini, *Introduzione all'età patrizia,* in *Storia di Milano*, Milano 1958, vol. XI, p. 26, tav. III

311 ASMO, ms., *Giornale A* cit., f. 162v

312 ASDN, *Acta visitae,* tom. 226, Visconti 1698, f. 977

313 P. Goldhardt, op. cit., pp. 51-52; E. Pellegrino, *Rinascimento* cit., pp. 31-32; L. Mallè, *Il sacro monte* cit., p. 15. Per il Rusnati vedi: L. Grassi, *Province* cit., p. 379

314 R. Bossaglia, «ad vocem» *Bianchi Federico,* in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma 1968, vol. X, pp. 79-82. Sui tre pittori vedi particolarmente: G. Nicodemi, *La pittura lombarda dal 1630 al 1706* cit., pp. 510-511; A. M. Romanini, *La pittura milanese nel XVIII secolo,* in *Storia di Milano*, Milano 1959, vol. XII, p. 743 per il Bianchi, pp. 744, 749 per i Grandi; L. Mallè, *Le arti figurative* cit., p. 262; Id., *Il sacro monte* cit., p. 28; F. R. Pesenti, op. cit., pp. 107-108; R. Bossaglia, *Storia di Monza* cit., pp. 146, 150, 152 n. 39 per il Bianchi, pp. 146-147 per i Grandi.

315 A. Griseri, *Pittura,* in *Mostra del Barocco piemontese* cit., vol. II, p. 72

316 L. Mallè, *Il sacro monte* cit., p. 28. Vedi anche A. Barigozzi Brini-R. Bossaglia, *Disegni del Settecento lombardo,* Vicenza 1973, pp. 25-26

317 ASMO, ms., *Giornale A* cit., f. 164v

318 L. Mallè, *Scultura* cit., pp. 34-35

319 Per il Rusnati vedi la nota 295

320 Didimo Patriofilo, op. cit., p. 77. Vedi anche P. Goldhardt, op. cit., p. 52; E. Pellegrino, *Rinascimento* cit., p. 32; L. Mallè, *Il sacro monte* cit., p. 15

321 R. Bossaglia, *Storia di Monza* cit., pp. 139-140. Sul Legnanino vedi in particolare: G. Nicodemi, *La pittura lombarda* cit., pp. 511-512; A. M. Romanini, *La pittura milanese nel XVIII secolo* cit., p. 723-727; L. Mallè, *Le arti figurative* cit., p. 262; Id., *Il sacro monte* cit., p. 19; F. R. Pesenti, op. cit., p. 109; A. Ottino Della Chiesa, *Dipinti della pinacoteca di Brera in deposito...,* Milano 1969, p. 55; A. Barigozzi Brini-R. Bossaglia, op. cit., pp. 43-45

322 ASMO, ms., *Giornale A* cit., f. 166v. A. Griseri, ivi.

323 ASDN, *Acta visitae,* tom. 226, Visconti 1698, f. 794

324 Ivi, tom. 346, Balbis Bertone 1763. Inventario del sacro monte di san Francesco d'Orta, 27 luglio 1763.

325 E. Pellegrino, *Le stampe* cit., pp. 94-95

326 R. Verdina, *Documenti, registri* cit., pp. 124-126

327 Didimo Patriofilo, op. cit., p. 73. Vedi anche E. Pellegrino, *Rinascimento* cit., p. 32; L. Mallè, *Il sacro monte* cit., p. 16

328 APO, *manifesto* cit.

329 R. Bossaglia, *Storia di Monza* cit., p. 147. Vedi anche L. Mallè, *Le arti figurative* cit., p. 262; Id., *Il sacro monte* cit., p. 29

330 R. Bossaglia, «ad vocem» *Beretta Carlo detto il Berettone,* in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma 1967, vol. IX, pp. 323-324; Id., *Scultura*, in *Il duomo di Milano* cit., pp. 128-129. Vedi anche L. Mallè, *Scultura* cit., pp. 11-12; Id., *Il sacro monte* cit., p. 29

331 Didimo Patriofilo, op. cit., p. 81

332 P. Goldhardt, op. cit., p. 52

333 Didimo Patriofilo, op. cit., p. 66

334 L. Mallè, *Le arti figurative* cit., p. 262; Id., *Il sacro monte* cit., p. 27

335 A. Griseri, op. cit., p. 101

336 R. Verdina, *Orta* cit., p. 101; Id., *Frate Francesco* cit., p. 15. Vedi anche L. Mallè, *Il sacro monte* cit., p. 28

337 E. Pellegrino, *Le stampe* cit., pp. 89-90

338 P. Goldhardt, op. cit., pp. 52-54; E. Pellegrino, *Rinascimento* cit., p. 33; L. Mallè, *Il sacro monte* cit., p. 16; S. Langè, op. cit., p. 25

339 ASDN, *Acta curiae, teca Ortae,* tom. 10, Orta, sacro monte di san Francesco, donazione del convento a frati. Inventario e successiva chiusura del convento. Copia dell'istromento.

340 P. Goldhardt, op. cit., p. 55; E. Pellegrino, *Rinascimento* cit., p. 24; M. Bonfantini, op. cit., p. 61

Indice dei nomi

I numeri in corsivo indicano le illustrazioni.
Sono state omesse per ovvi motivi le voci: «Cusio», «Isola di san Giulio», «Orta», «Sacro monte d'Orta», «s. Francesco», «s. Giulio» e i nomi ricorrenti nella parte riservata alle note.
Le località del testo sono citate soprattutto alla voce «Chiese, abbazie, santuari».
Per le iconografie ricorrenti si veda la voce «Santi».

Abacuc 47
Adelaide, imperatrice 59
Agilulfo, re dei Longobardi 16
Agostino da Carcegna 140
Agrate (o Agredade) Conturbia 19, 35
Alafranco di Momo 38
Albani 191
Albergante Giovan Battista 84
Alessi Galeazzo 125, 136, 137, 139, 144, 171
Algardi 201
Allegrini Giovanni Pietro e Giacomo 208
Ambrogio da Milano «Gobbino» 103
Ambrosiana Biblioteca 150, 193
Ameno 43, 69, 114
Amidano G. 46
Angera 15
Antonini Giulio Carlo 43
Aosta, val d' 15
Arbona Giovanni Pietro 174
Arcimboldi Giovanni Angelo, vescovo 38, *46*, 68, *89*
Arcimboldi G.B., vescovo 36, 46
Argesio 163
Arialdo, vescovo 16
Ariosto 110
Arona 174, 206, 212
Arona, monte di 172
Arslan E. 79
Ascona 128

Bagliotti Giuseppe Maria 182, 208
Bagnera 139, 167
Balbis-Bertone M.A., vescovo 23, 46, 214
Barazzola 19
Baroni C. 91
Bascapè Carlo, vescovo 16, 19, 26, 29, 35, 36, 46, 74, 82, 110, 112, 113, 115, *116*, 118, *119*, 120, 125, 126, *128*, *130*, 130, *132*, 132, *135*, 136, 157, 164, 165, 183
Bassi Martino 125
Baveno 35
Bazzetta di Vemenia N. 62
Bembo 110
Berengario, re 19
Bereningo di Breme 45
Beretta Carlo, v. Berettone
Berettone, Beretta Carlo detto il 215, *216*, 218
Bergamasco, Castello Giambattista detto il 135
Bernasconi Giuseppe, v. Mancino
Bernini 201
Bersano Giovanni Carlo 206
Bersano Giulio 206
Bersano Giulio Gabriele 116
Bertocchino Carlo F. 69
Besozzi Aurelia 209, 212
Besozzi Costanzo *209*, 209, *211*
Besozzi Luigi Francesco 209
Bianchi Federico 209, 212
Biella 74
Bigiogero Federico 214
Boccaccio 110
Boeckler A. 48, 62
Bognetti G.P. 15, 16
Bologna 120
Bonfantini M. 62
Bonola Giorgio *77*, 79, 80
Bonola R. 79
Borgomanero 206
Borromeo, famiglia 82
Borromeo Carlo 104, 107, 108, 112, 116, 130, 132, 135, 136, 147, 165, 172, 212
Borromeo Federico 147
Bortoloni Mattia 215
Bossaglia R. 62
Bramante 113
Bramantino 147
Brescia 114
Briconio 174
Brizio A.M. 69
Brolo 119
Busca Antonio 79, 203, *205*, 206, 212
Bussola Dionigi *189*, *194*, 195, *196*, 196, *201*, 201, *203*, 203, 205, 206, 208, 214, 218
Bussola Ottavio e Cesare 203
Bustino, Crespi Antonio Maria detto il *172*, 173, *175*, 178, 180
Busto 173
Buzzi Carlo 126, 172

Caccia Guglielmo, v. Moncalvo
Caccia Maddalena 103
Cagnola, famiglia di pittori: Tommaso, Francesco e Sperindio 74
Cambiaso Luca 135
Caminada Battista 157, 166, 168
Campi Antonio 135, 136, 142
Campi Bernardino 136, 142
Campi Giulio 135, 136
Campi Vincenzo 136, 141, 142
Candelo 74
Candia Lomellina 70
Canobio, famiglia 103, 164
Canobio Amico 103, 104, 107, 108, 114, 125, 164, 172, 203
Canobio Francesco 108
Canobio Giovanni Agostino 103
Canobio Giovanni Agostino, figlio di Amico 110, 111
Canobio Paolo 104
Cantalupi Giovan Battista *32*, *35*, *41*, *50*, 68, 69, 218
Cantoira 45
Canton Ticino 68
Carcegna 119
Carlo Emanuele III di Savoia 23
Carlo V, imperatore 23
Carlomagno 19
Carpano Francesco 147
Carpignano 42
Carracci Annibale 142
Carracci Lodovico 142
Carugate 209
Casalvolone 42
Castelletto Ticino 107
Castellino 214
Castello Giambattista, v. Bergamasco
Castello Sforzesco a Milano 156
Cerano, Crespi Giovanni Battista detto il 191, 201
Ceres 45
Cerro 107
Cesariano 114
Chauriat 62
Chiese, abbazie, santuari... (per località):
Abbiategrasso: s. Maria nascente 113, 139
Acqui: cattedrale 42
Ameno: s. Giovanni Battista 45
Appella: parrocchiale 80
Armeno: s. Maria 31, 35
Arona: s. Maria 79
Biandrate: s. Maria 74
Bologna: s. Stefano 62
Bolzano N.: s. Martino 74
Borgomanero: s. Bartolomeo 79
Briona: parrocchiale 31
Carnasco: parrocchiale 91
Casale M.: s. Stefano 77
Chiaravalle: abbazia 150
Ciriè: s. Martino di Liramo 45
Como: s. Abbondio 59, 62; s. Agostino 174; s. Fedele 47, 62
Corconio: s. Stefano 80
Crevacuore: s. Cristo 73; Madonna della Serra 74
Dulzago: s. Giulio 31
Fécamp: abbazia 57
Garbagna N.: s. Maria 74
Gattinara: s. Maria di Rado 42
Gozzano: s. Giuliano 19; s. Lorenzo 80
Gravedona: ss. Gusmeo e Matteo 141; s. Maria del Tiglio 50
Imbersago: s. Maria del bosco 172
Intra: s. Vittore 35
Lanzo T.: monastero 45
Lodi: s. Francesco 73
Lomello: s. Maria 42; s. Michele 42
Magonza: duomo 48, 62
Mezzana Mortigliengo: s. Rocco 74
Miasino: oratorio s. Antonio 80
Milano: s. Alessandro 79, 209; s. Ambrogio 47, 113; s. Angelo 111, 136; s. Barnaba 125; s. Carlo al Lazzaretto 171; Concezione 107; Duomo 79, 111, 128, 132, 135, 142, 147, 218; del Giardino 79; s. Maria della fontana 160; s. Maria della passione 147, 209; s. Maria di Aurona 68; s. Maria in camposanto 147; s. Maria presso S. Celso 125, 126, 154; s. Maurizio 112; s. Paolo 141; s. Satiro 80
Monza: s. Maria al Carrobio 215
Novara: Cattedrale 19, 21, 43, 46, 110; Duomo 40; s. Marco 154; s. Maria delle Grazie 92; s. Bartolomeo (pressi) 103, 205
Oleggio: parrocchiale 191
Orta: s. Gallo 107; s. Nicolao 103, 104, *107*, 107, 139, 140, 154, 165, 172, 196; s. Quirico 107, 165
Pavia: Certosa 190, 201; s. Michele 60
Peglio: ss. Eusebio e Vittore 150
Piacenza: Cattedrale 136; s. Teresa 79
Piane Sesia: s. Maria 42
Pombia: s. Martino 31; s. Vincenzo 42
Pratolungo (Pettenasco): Madonna di 45
Roma: s. Pietro in Montorio 113
San Benigno C.: abbazia di Fruttuaria 45
San Mauro T.: abbazia 45
Sannazzaro Sesia: s. Nazaro 42
Saronno: santuario 126
Suno: s. Genesio 31
Susa: s. Giusto 42
Torino: cappella dei Mercanti 209, 214; Consolata 45
Trontano: s. Maria 68
Vacciago: s. Giuseppe 80
Varese: s. Francesco 209; s. Vittore 150, 154
Vercelli: S. Anna 80
Verona: s. Zeno 48, 54
Vezzolano: abbazia 59
Chiovenda Canestro B. 47, 48, 57, 59, 62, 68, 80
Clemente XII, papa 23
Cleto da Castelletto 103, 107, *109*, 110, 111, 113, 115, 116, 120, 125, 126, 128, 131, 136, 137, 139, 144, 147, 158, 160, 164, 165, 185
Colma 118, 119
Como 67, 68
Contino Giovanni Battista 208
Corconio 79
Costa di Novara 110
Costanzo da Vercelli 107
Cotta L. A. 23, 25, 36, 43, 47, 68, 69, 79, 82, 104
Cotta Pomponio, vescovo 21
Crea, monte di 136, 149
Cremona 107, 110

Crespi 126
Crespi Antonio Maria, v. Bustino
Crespi Daniele 193, 205
Crespi Giovanni Battista, v. Cerano
Cusano 112

D'Adda, famiglia 103
Dal Re Marc'Antonio 215
Dante 110
Daverio 128
De Bosis Daniele 74
De Ferrari Gregorio 214
De Forte Giovanni Antonio e Giuseppe 103
De Francovich G. 47, 62
Del Cairo Francesco *74,* 77
Delfina Rocco 69, 79
Dell'Abate Niccolò 142
Della Rovere Giovanni Battista e Giovan Mauro, v. Fiammenghini
Delmonte, cardinale 36
De Nobili Giovanni Battista 181
D'Errico Antonio, v. Tanzio da Varallo
d'Errico Giovanni 149, 182, 196
Donino Riccardo 218
Duchino, Landriani Paolo Camillo detto il 135
Dulzago 35

Egidio da Milano 146
Egina 15
Ezechiele 79, *84*

Faido 107
Falconi Bernardo *211,* 212
Farnese Ottavio 105
Fastedau J. 67
Ferino 126
Ferrari Defendente 79
Ferrari Federico 215, *216*
Ferrari Gaudenzio 69, 70, 137, 147, 191
Ferrata Ercole 196, 206
Ferro Giacomo 182, *183*
Fiammenghini, Della Rovere G. Battista e G. Mauro detti i, 69, 79, 82, *132,* 132, *135,* 135, 136, *137, 140,* 141, 142, *143,* 149, *150,* 150, *153,* 158, *162,* 163, *164,* 165
Figino Ambrogio *82,* 82, 84
Filacrio 45
Filargo Pietro di Candia (Alessandro V papa) *68*
Filiberti 45
Fobella Francesco 107
Fontana Annibale 126, 157
Forte M. Antonio 80
Forti Cegalina 173
Francesco I, re di Francia 23
Franchi, popolo 16
Francia 15, 115, 164
Francisca, via 15
Franzosino Bernardo di Antrona 206
Frigerio 16

Gabrieli Giulio 103, 154, 158
Gemelli Gerolamo (Didimo Patriofilo) 119, 214, 215, 218
Germania 15, 67
Gerusalemme Nuova 104
Ghemme 35
Gianoli Francesco 208
Giordano, fiume *79,* 84
Giuliano, diacono 15
Giunti Domenico 111
Gnogno 119
Gozzano 15
Grandi Gerolamo 209
Grandi Giovanni Battista 193, 209
Grasso Tarquinio 80
Grecia 15
Gregorio Magno 57
Grimaldi, famiglia 103
Gualandrino Giovanni 38
Gualino Giovan Battista 79
Guercino 191
Guglielmo da Volpiano 36, 45, 48, 59, 60, 62
Guidotto Battista 103

Ingolstadt 130
Innocenzo III, papa 174, 180
Innocenzo XII, papa 208
Intra 16
Isola Bella 82
Isola Comacina 16
Isola dei Pescatori 82
Issoire 62
Italia 15, 16
Ivrea 107

Kautzsch R. 48, 62, 67
Kluckholn E. 67

Landriani Paolo Camillo, v. Duchino
Lanino Bernardino 69, 70, 136
Lanino Gerolamo e Pierfrancesco 136
Lasagni 128
Lecco 16
Legnani Stefano Maria, v. Legnanino
Legnanino, Legnani Stefano Maria detto il, *201,* 209, *212,* 212, 214, *215*
Legro 166, 167
Longobardi 15, 19
Locarno 107
Longhi Roberto 130, 154
Lorenzo da Pavia 172
Lucca 114
Ludovico XII, re 21
Luini Aurelio 135

Maffioli Antonio 103, 112, 116, 158, 165
Maffioli Giacomo 113
Maffioli Giulio 107, 108, 112, *113,* 113, *114,* 114, 116, *120, 128,* 128, 139, 164
Maffioli Giulio, figlio 165
Maffioli Nicolao 112, 137, 139, 140, 164
Maggi Cesare 139
Maggi Pietro 215
Maggiore, lago 68
Magonza 59, 67
Malcotto Giuseppe 206
Mallè L. 26
Manca di Campertogno G. A. 68
Mancino, Bernasconi Giuseppe detto il 185, 209
Mangone 167
Manino Bartolomeo 172, 173
Maratta Carlo 79, 80, 214
Marcello, mastro 140
Marino, famiglia 103, 139
Martelli Giovanni Antonio 45, *120,* 120, *125,* 125, *126,* 126, 137, *150, 153, 154,* 154, *156,* 157, *158,* 164, 180, 208, 214
Martini Francesco di Giorgio 114, 147
Martinoli Cristoforo, detto il Rocca *178,* 178, 180, 181
Mazzucchelli Pierfrancesco, v. Morazzone
Meda Giuseppe 135
Miasino 45, 68, 79, 119, 218
Milano 48, 67, 79, 80, 114, 125, 130, 136, 137, 140, 142, 167, 172, 174, 183, 206, 208, 209, 218
  Monte Napoleone 218
Mimulfo 15, 16
Mina Bernardo 215
Moncalvo, Caccia Guglielmo detto il 135, 136, 154
Moncenisio 15
Moncucco 110
Moneta Ludovico 116
Monginevro 15
Monti Bernardo 174
Monti Cesare 180
Monti Giacomo Filippo *81,* 82, 157, *158, 160,* 165, 180
Monti Giovanni Battista 82
Monza 214, 215
Mora Giulio 142
Morazzone, Mazzucchelli Pierfrancesco detto il 79, 136, 142, *150,* 150, *153, 154,* 154, *156,* 163, 165, 174, 178, 180, 190, 191
Morone Giovanni, vescovo *46*
Morra 116

Napoleone 23
Nazaro Ferrante 80
Nebbia Cesare 135
Negri Cesare, detto il Trombone 140
Nicolò III, papa 180
Nicorvo 108
Nigra Carlo 31, 35, 40, 42, 46, 47, 48, 60, 62
Novara 19, 21, 23, 25, 36 42, 45, 62, 103, 107, 110, 114, 116, 154
  Archivio Capitolare 68
  Monte di Pietà 104, 110, 164, 206
Nuvolone C. Francesco Panfilo 80, *190,* 190, 191, *192,* 193, *194,* 195, 205, 206
Nuvolone Giuseppe 190, 191, 193, 195, 205, 206

Odescalchi Giulio Maria 189, 190, 195
Oira 119, 185
Oldeberto 19
Oleggio 35, 158
Olina Elia 104, 107
Olivero E. 45
Omegna 35, 40, 181
Onorato, vescovo 16
Onorato da Milano 158, 160, 165
Orabia 119
Orgiazzi Antonio 215
Ossola, val d' 68
Ottone I di Sassonia 19, 31, 36, 48, 59, 62
Ozzeni Giacomo *120,* 172, 173, 185

Paino Pietro 104, 110
Palavicino Leone 140
Palazzi:
  Antona Traversi di Meda 142
  Carignano a Torino 209, 214
  dei Giureconsulti a Milano 154
  della Comunità della Riviera 104, 108
  di Barolo a Torino 214
  Reale di Torino 212, 214
Paleotti Gabriele 130, 136, 165
Palestro 108, 110, 154, 165
Pallanza 107
Pangelino Nicolao 208
Paolo Diacono 15
Pavese, mastro 140
Pavia 48, 62
Pellegrini, Tibaldi Pellegrino detto il 107, 112, 126, 132, 136, 147, 171, 172
Pellizzone Andrea 132
Penaggio Giovanni Ambrogio 174
Penaggio Stefano 166, 174
Pescone 119
Petrarca 110
Pettenasco 119
Piacenza 114
Piemonte 45
Pio IV, papa 103
Pio VII, papa 23
Pisogno 172
Pisoni P. 16
Polonia, Museo Nazionale 80
Ponti Pietro di Pettenasco 208
Ponzone Pietro 107
Porter A. K. 35, 40, 42, 48, 62, 68
Pozzo 214
Prestinari Cristoforo *125, 128,* 128, 130, *139,* 140, 141, 147, *149,* 149, 154, 157, *158, 162,* 163, 165, 180, 201, 218
Prevosti, orafi 45
Procaccini Camillo 136, 141, 142, 150, 208
Procaccini Giulio Cesare 191

Rabano Mauro 57
Raynoldi Giovanni Battista 103
Regale Martino di Gozzano 142
Reni Guido 191
Reno, fiume 67
Ricchino Francesco Maria 126, 177
Ricci Sebastiano 214
Righetti Giovanni 208
Righi Giovanni *171, 178,* 180, *181,* 182
Righi Melchiorre 171, 180, *181*

Ripa Cesare 125
Rivolta Paolo 218
Roma 36, 79, 103, 107, 108, 112, 113, 114, 139, 164, 183, 195
Romagnano 107, 110
Ronco 119
Rossetti G. 16
Rusconi 60, 62, 68
Rusnati Giuseppe *196, 206,* 206, 209, 212

Saint-Dier 62
Salvatore da Rivolta 139, 158
Sampierdarena 191
San Bernardo, valico 15
Sansovino 110
Santi:
Agostino 60, 74; Ambrogio 185; Andrea 81; Antonio 74, 79, 80, *84, 89,* 201, 203, 218; Apollonia 70, *74,* 74; Audenzio *42,* 43, *55,* 70, *79,* 80, 81, *82,* 82, 84; Bartolomeo 81; Biagio 73, 74; Carlo 79, 82, 84; Caterina d'Alessandria *62,* 73, 74; Caterina da Siena 80, *81,* 82; Chiara *168,* 174, *177, 178,* 178, 180, 182, *183,* 189, 201, 208; Cosma e Damiano *73,* 74; Daniele 47; Demetrio *42,* 43; Domenico *81,* 82; Donnino 74; Dorotea 74; Elia *42,* 43, 79, *82,* 82, *84,* 84; Evangelisti 68, 69, 70; Fermo 70, *74;* Filiberto *42,* 43, 82, 84; Gerolamo 74, 82, 84; Giacomo *62,* 69, 73, 82, 84; Gioacchino 79; Giorgio 70; Giovanni B. 36; Giovanni Evangelista 38, 59, 93; Giuliano 80; Giuseppe *67,* 70, 73, 91; Gregorio 74; Leonardo 67; Lorenzo 70, *89;* Luca 48, *55,* 62; Marco 57; Martino 74; Matteo *55,* 55; Michele 93, 147, 190, 191; Nicola 73, 74; Panacea Beata 80; Paolo 48, 73, *84;* Pietro 208; Rocco *62,* 69, *73,* 73, 74, 79, 80, 91; Sebastiano 69, *73,* 73, 74; Stefano, *62,* 70
Santini di Lagna 218
Saronno 126
Savoia, famiglia 23
Scaramuzza Luigi 77, 79
Semini, fratelli 135
Semini Ottavio 135, 142
Sempione 15
Serbelloni, cardinale 47
Seregni 112, 154
Serlio Sebastiano 112, 113
Seyter Daniele 214
Sizzano 35
Soriso 74, 120
Soriso Giuseppe 208
Spachio Giovanni 144
Spagna 115, 164
Speciano Cesare 26, 47, 103, 104
Spira 67
Stazzona 163
Stefano, cantore 73
Strozzi Bernardo 191
Sunò 35
Susa, val di 15
Svizzera 68
Swarznski R. 67

Tanzio da Varallo, D'Errico Antonio detto 75, 142, 149
Tartagna Bessio 178
Tartagna Giovanni Antonio 178
Taverna, famiglia 103
Taverna Ferdinando, cardinale 114, 149, 154, 165
Teberino Bartolomeo 181, *183*
Teodosio, imperatore 15
Tibaldi Pellegrino, v. Pellegrini
Tiepolo Giambattista 215
Tocchi Guglielmo 46
Toesca P. 62
Torelli 46
Torino 73, 212, 214
Tornielli Antonio 178, 182, 183, 189, 206
Trezzi Aurelio 167
Trivulzio 147

Università della Riviera 104

Valduggia 218
Varallo, monte di 91, 104, 115, 118, 120, 125, 126, 130, 136, 137, 139, 144, 145, 147, 149, 154, 171, 172, 178, 195, 196, 203, 215
Varese, monte di 136, 147, 154, 160, 172, 185, 189, 190, 196, 203, 209
Venezia 15
Venturi A. 47, 62
Verdina R. 62
Vermiglio Giuseppe 92
Verzone P. 35, 36, 42, 62, 68
Vigevano 103, 113
Villa 128
Viscardi Bartolomeo, vescovo 21
Visconti Filippo Maria 21
Visconti Gian Galeazzo 21
Visconti Giovanni Battista, vescovo 43, 46, 214
Vismara 128
Vitruvio 113
Vittore, vescovo 16
Volpi, vescovo 154, 164, 173

Wespin Jean, detto il Tabaguet 149, 196
Wittkower 120

Zanatta Giuseppe 79, 80
Zia da Pella 140
Zuccari Federico 135
Zucchi, vicario capitolare 23

Si ringrazia don Giacomo Bagnati parroco della basilica di san Giulio, i padri francescani del sacro monte d'Orta, il geom. Cleto Gallina sindaco di Orta, padre Serafico Lorenzi direttore dell'archivio provinciale dei cappuccini lombardi, l'avv. Giovanni Scolari presidente del sacro monte di Pietà di Novara, don Valentino Serena parroco di Orta, il dott. Giovanni Silengo direttore dell'archivio di Stato di Novara, mons. Angelo Stoppa direttore dell'archivio storico diocesano di Novara, il dott. Renato Verdina direttore del sacro monte d'Orta e i dottori M. C. Magni e G. C. Andenna.

Immagini di Remigio Bazzano
Coordinamento di Ernesto Bazzano

La campagna di rilevamento per la basilica di san Giulio e le cappelle del sacro monte d'Orta è stata realizzata da C. Baracca, G. Corioni, M. Giuliani.

In copertina: Veduta aerea dell'isola di San Giulio.
In retrocopertina: Particolare delle statue del Bussola nella cappella canobiana del sacro monte.

Riproduzione, fotocomposizione e stampa: I.G.D.A. Officine Grafiche - Novara
Legatura: Gestioni Grafiche - Gravellona Toce (No)
Finito di stampare: settembre 1977

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO